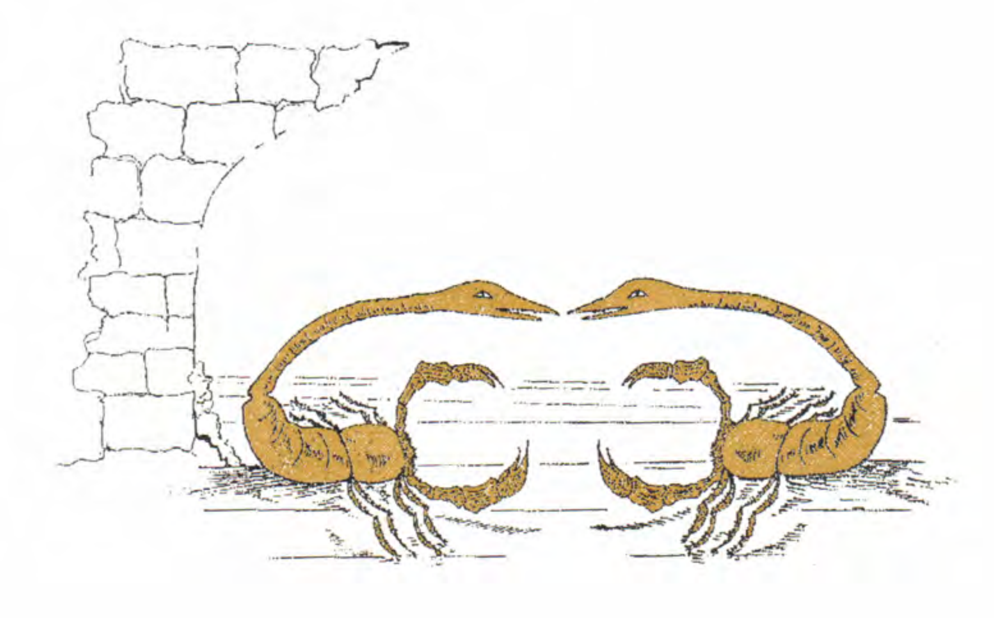
محمد أنقار

بلاغة النّص المسرحي



بلاغة النص المسرحي

بلاغة النص المسرحي.
تأليف : محمد أنقـار.
الطبعة الأولى - 1996.
مطبعة الحداد يوسف إخوان - تطوان.
صورة الغلاف : محمد أنقار.
رقم الإيداع القانوني : 40/96

إن قوة المأســاة تظل حتى من

غير مشاهدين ومن غير ممثلين.

أرسطــو

تقـــــديم

لايطمح هذا الكتاب إلى أن يكون تمجيدا للمسرحية المقروءة وتقريظا لها، أو مفاضلة بينها وبين المسرحية الممثلة. وإنما لايعدو الأمر أن يكون امتثالا للحكمة التي تقول إن على الباحث أن يعرف حدود قدره فلا يتطاول على ما ليس له فيه نصيب من العلم. وحيث إننا لاندعي معرفة بما هو خارج عن نطاق النقد الأدبي؛ تصدق علينا إلى حد بعيد الفكرة الحصيفة التي يرى فيها أريك بنتلي «أن المسرحية المطبوعة جديرة بأن تكون تحديا مشروعا للناقد المسرحي؛ فهي تكفه عن أن يتشدق بإظهار معلوماته الفضولية عادة عن الممثلين ومهندسي الكهرباء ومصممي المشاهد والمديرين والمخرجين والمشرفين على حركة بيع التذاكر». [1]

أضف إلى ذلك أن الشروط الموضوعية الخارجية غالبا مايكون لها تأثير حاسم في توجيه البحث نحو هذا السبيل أو ذاك. فعندما تكون مطالبا بالحديث عن فن المسرح إلى جمهور لايكاد يشاهد إلا مسرحيات في التليفزيون، أو إلى شريحة اجتماعية لم تدخل في حياتها مسرحا حقيقيا؛ يكون ناقد الأدب المسرحي مضطرا إما لكي يصمت أو أن يفتي

---

(1) المسرح الحديث. ترجمة محمد عزيز رفعت، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر + الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1965، ص 11.

في حدود الحقل المسرحي الضيق الذي له به إلمام وخبرة.

ومراعاة لتلك الحكمة والحدود نخصص هذا الكتاب لتحليل عينات من النصوص المسرحية المتباينة المشارب، انطلاقا من بعض أصول النقد الأدبي المسرحي، متوخين من خلالها الوقوف على جملة من الإشكالات البلاغية التي تستثيرها الدراسة النصية دون أن ندعي في أية لحظة أن المسرحية المقروءة تشكل الإنجاز الفني الكامل في مضامير المسرحة أو التمثيل أو الاحتفال أو العرض، بحيث إن النتائج الجمالية التي سننتهي إليها إنما ستخص النقد الأدبي بالدرجة الأولى.

فعسى أن يسهم هذا الجهد المتواضع في تعميق النقاش حول هذا الجانب الذي نراه في أمس الحاجة إلى المزيد من الدراسة والحوار.

الحد البلاغي

المسرح والتفكير النقدي الراجح.

ستهيمن في هذا الكتاب بصورة لافتة مقولة «الجنس»(*) باعتبارها حدا شاملا سنترع من حياضه في النظر والتحليل معا. وأعترف أن لوثة التفكير بواسطة الجنس الأدبي قد أعدتني يوم أن سحرني أرسطو ورماني في دوامة من النظر المتوتر بعبارته الجميلة التي رأى فيها أن التراجيديا «لاتستهدف جلب أية لذة كانت، بل اللذة الخاصة» (1).

ولقد اعتقدت لسنوات طويلة أن تلك اللذة قابلة أن تُترجَم عبر مجموعة من القوانين النقدية وضوابط التحليل الحاسمة، وأن في مكنة الباحث أن يتقرى في ضوئها أنواعا وأجناسا من المتع والملذات الأدبية الأخرى. ولقد اشتد لدي هذا الاعتقاد لما أن غدا هاجس الجنس الأدبي بمثابة معيار أستثمره في القراءة والتحليل. إلا أن سراب القوانين النقدية الحاسمة أضحى في كل يوم يزداد نوْيا إن لم نقل قد أمسى غاية مستحيلة. والحق أن الباحث قدرما يطمئن، في مرحلة من مراحل عمره

(*) الجنس أشمل من النوع كما هو متفق عليه. وفي كتابنا سنشغل المصطلحين معا قاصدين بالأول مجموع الأنواع والأشكال والظواهر والأنماط المسرحية المكتوبة، من قبيل نصوص «المسرح الشعري» و «المسرح الفردي» و«المسرح الفقير»، على حين نقصد بالثاني الأنواع الفرعية ذاتها، كل نوع على حدة، مثل «التراجيديا» و«الكوميديا» و«التراجيكوميديا».

(1) فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت [د.ت.]، ص 38.

النقدي، إلى جملة من الثوابت أو المرتكزات التحليلية الواضحة، قدرما يخامره الشك رويدا رويدا في فعالية تشغيلها المستمر، حتى يجد نفسه في مرحلة تالية وقد اضطر إلى إعادة النظر في ماهية قوانينه والتفكير في تطوير أدواته التحليلية أو نسخها، بعد أن يكون قد أمعن في التمرس بالنصوص، وازداد يقينا من زئبقية مفاهيم «القانون» و «القاعدة» و«العلم» في حقل الدراسات الأدبية وصعوبة انطباق تلك المفاهيم على الظواهر الموصوفة.

ولعل هاجس الشك المتدرج أن يجعلنا نرتاب حتى في تلك الأبحاث النقدية والتحليلية الأشد معاصرة التي لايساورها أدنى تردد فيما يخص انطباق «القانون» على «الظاهرة». فالمسرح عندما يشكل مادة النظر السيميولوجي مثلا، أو يوضع تحت مجهر التأمل التفكيكي أو التداولي؛ لايبدو أنه يظل محتفظا بهويته الفنية المتوترة، أو بوضعية الجنس الأدبي الإشكالي.(**) وتعليل هذا الافتراض يكمن في أن أصحاب مثل تلك النظريات المعاصرة يعالجون المكونات والخصائص المسرحية بصفتها عوامل وعلامات قابلة لأن تدرك إدراكا قطعيا ومنقطعا، صادرين في ذلك

(**) لقد انتبه باتريس پاڤيس بحق إلى خطورة تلك الدراسات المسرحية التي تجنح نحو العلمية على حساب الجمالية. يقول في هذا السياق: «عندما تُختصر السيميولوجيا في النموذج الجاكبسوني الخاص بوظائف التواصل، وفي تصنيفية الأنماط، وفي بحث الوحدات الأكثر صغرا، وفي سجل السنن، أو تختصر في هذيان من إيحاءات العلامات؛ فإنها لاتشكل إضافة كبيرة إلى الدراسة المسرحية»:

P. Pavis, «Etudes théâtrales», In, Théorie littéraire, Puf (Fondamental), Paris, 1987, P107

عن وثوقية القوانين وثباتها. بل إن الخوض في قضايا دقيقة، من قبيل التمايز بين العلامة المسرحية والعلامة اللغوية، أو تداخل النص بالعرض، أو العلاقة بين مظهري البلاغة الهيكلية والأسلوبية، لايبدو خوضا مستعصيا على الحسم المنهجي عند بعض أصحاب النظر المعاصر مادامت طرائق تناولهم العلامة المسرحية لاتخاف أن تجترح الهشاشة الجمالية لتلك العلامة أو تخدش شفافيتها الأدبية.

غير أن هذا الثبات العلمي بقدر مايوحي بضيق أفق الإشكالات الجمالية والنقدية الخاصة بجنس المسرح وإمكانية اختصارها في معادلات؛ بقدرما هو ثبات خادع واختصار غير أصيل، لأن المسرح، من حيث هو جنس أدبي مخصوص و«قلق»، أي أسلوب من أساليب التعبير الإنساني الذي تتبدل خصائصه مع العصور لابد أن يستثير من دقائق التفكير المرتاب ومن الاقتراحات المنهجية الحائرة بمقدار ماتستثيره الأجناس والأنواع الأدبية الأخرى. ويكفي في هذا المقام أن نفكر في المسرح من حيث هو تراكم هائل ومتباين من النصوص الإبداعية الكونية لنتيقن من مشروعية اندراجه ضمن دائرة الهموم الجمالية المؤرقة للناقد الأدبي المعاصر، برجحان خصائصها وقدرتها على التحول.

الحد البلاغي وسلطة القراءة النوعية. (*)

عندما ننزل من مستوى الإطلاق النظري العام إلى نمط من الحديث

(*) نقصد بالحد البلاغي مجموع الإمكانيات البلاغية الممكنة أو المحتملة التي يستشفها الناقد المحلل من خلال مكونات النص وسماته. وهكذا يمكن القول إن الحد هو مرادف الإمكانية، وإن =

المسـرحي المتخـصص؛ يمكن آنذاك أن نستـعيض عـن الجنس الأدبي بالبلاغة من حيث هي جهاز عملي وحيوي يتيح إمكانية النظر التأملي والتطبيق التشريحي في تفاصيل النص المسرحي ومكوناته، مع نفي مبدئي لوجود أي تعارض فيما بين الوظائف الجمالية لكل من الجنس الأدبي وبلاغته. وفي هذا السياق يحق لنا أن نتساءل: ما المقصود ببلاغة النص المسرحي؟. ماهي حدود تلك البلاغة؟. وما السبيل إلى مقاربة تجلياتها الجمالية؟. قد نقول، في نطاق إجابة جزئية سريعة، إن البلاغة التي يتوخاها الناقد المسرحي في هذا المقام لن تختلف في طبيعتها وحدودها عن طبيعة بلاغة النص الروائي أوالشعري أو القصصي وحدودها. وهكذا سيتسع المقصود لدى ذلك الناقد حتى يشمل مجموع أصناف الأدب وكذا جميع الإمكانيات البلاغية، من بيان ومجاز وبديع، ومن بنيات وهياكل وخطاطات. ولا أعتقد، بعد هذا التعميم، أننا سنختلف فيما بيننا اختلافا شديدا في الماهية البلاغية المقصودة حتى وإن تباينت مواقفنا تجاه تجليات تلك البلاغة ومناهج تناولها.

غير أن مثل هذا المفهوم البلاغي الواسع قدرما يشمل كل شيء؛ فإنه لايكاد يقول أي شيء عن القراءة النوعية المخصوصة. والحق أن اقتراح هذا النمط من القراءة قد يعد من منظور النقد المتعالم مطلبا ساذجا

= ما في كتب البلاغة من قوانين بلاغية صارمة لايتجاوز في الحقيقة تلك الإمكانيات التعبيرية التي يمكن أن تشف عن مكونات وسمات. بذلك تضمحل إلى درجة كبيرة دلالتا (الفاصل) و(النهائي) المضمنتين في لفظة (الحد).

ومتجاوزا، أو مفتقرا إلى مبررات منهجية أصيلة (*). وقد يكون ذلك صحيحا إلى حد بعيد لو كانت النظريات النقدية المتعالمة قد أفلحت يوما في إثبات مصداقية ولو نظرية نقدية واحدة ليس فيها قدر من الذوق النوعي أو من الحيرة الإنسانية إزاء النموذج الأدبي. فكم من قانون علمي براق ساد ثم انطفأ، على حين بقيت خالدة تلك النظرات النقدية الثاقبة التي جاءت وليدة تمرس الناقد بالنصوص تمرسا نوعيا. ولنا في تخريجات أرسطو التراجيدية نماذج حية على ما نقول. فالعلاقة بين النصوص المسرحية الإغريقية والمقولات التراجيدية الأرسطية ليست علاقة متجاوزة أو غير ذات أصالة، مادامت مقولاتٍ نقديةً مستخلصة، قراءة وتأملا، من تلك النصوص ذاتها. ونظرية التراجيديا لدى أرسطو الذي عاش في القرن الرابع قبل الميلاد لاحقةٌ تاريخيا على إبداع رواد المسرح اليوناني الذين عاشوا في مرحلة متراوحة بين القرنين السادس والخامس قبل الميلاد، وهي نظرية أفلحت في أن تبلور لنفسها سننها النوعي الخاص، وفي أن ترسم على هامش تلك النصوص دائرتها النقدية القلقة.

تشكل القراءة في حد ذاتها سلطة نقدية. ومن حق كل سلطة أن تدعي لنفسها القدرة المطلقة على تجاوز الحدود والتحديد. إلاأن وهم هذا الحق سرعان ماينقشع بمجرد ما أن يسائل قارئ النص نفسه عن الطريقة

(*) تثبت أحدث الدراسات النقدية الطابع المعقد والإشكالي والحداثي لمبحث الأجناس والأنواع الأدبية، مما يستلزم إعادة النظر في العديد من المفاهيم والمسلمات النقدية المعاصرة. انظر بصدد ذلك:

-Dominique Combe. Les genres littéraires. Hachette (Supérieur) Paris, 1992.

التي قد تمكنه من تعليل متعة ما قرأه. حينذاك، أي في أثناء المرحلة السابقة على النقد والتحليل العمليين؛ تتخايل الحدود والضوابط في الأفق تخايلا مبهما لكنه ملحاح وعنيد إلى أن يُغْرَى القارئ الناقد إغراء خادعا يحفزه، في المرحلة الموالية، على إضفاء الصفة القانونية على الحدود المبهمة.

وقارئ النصوص المسرحية يمر هو الآخر بمثل هذه التجربة المبهمة، ويصطدم بصخرة الضوابط والقوانين عندما يطالَب بتعليل المتعة تعليلا يُفتَرض فيه أن يكون علميا أو على الأقل مقنعا. وهو في واقع الأمر يُدفَع دفعا قسريا للانتقال من مرحلة التذوق من حيث هي ظاهرة إنسانية عامة إلى حتمية استنجاد المبادئ النقدية والبلاغية وسنن القراءة المتفق عليها (وهي سنن تقع بدورها في بؤرة ماهو إنساني وإن بشكل «مقنَّن» أو «معلمَن»). بذلك يتضح أن البلاغة في بعدها العميق ليست سوى مظهر من المظاهر المسعفة في تنظيم المقروء، وأنها تكون مضمَّنة سلفا -بإبهام- في أثناء عملية القراءة السابقة على التحليل. ومن المؤكد أن الانتقال من الطبيعة التلقائية للتذوق إلى التعليل «المقنّن» تحفه مخاطرُ تشويهِ دلالاتِ المقروء وتحريفه والكذب في تأويله واصطناع خطاطات غير مناسبة لبنياته وخصائصه. وإذا كان لا مفر من مواجهة تلك المخاطر والتسليم بها في أثناء تجربة القراءة؛ فإن ثمة أملا يظل يراود القارئ في أن يستقي ضوابطه وحدوده البلاغية من دائرة المتعة التي تفرزها القراءة ذاتها، بحيث تكون الكلمات ولا أقول المصطلحات الدقيقة الواصفة والمعللة للمتعة مشتقة من معدني القراءة والمقروء، وكأننا بالقارئ يحلم ليبقى وفيا

لعوالم النص قبل أن يرضخ كلية لسلطة المبادئ ويستسلم لضغط القوانين المتداولة. ولقد سبق أن قلنا إن كل قراءة سلطة، لذلك لن يعدم المرء إمكانية استخلاص أدواته التعليلية والتفسيرية من الممارسة اليومية لتلك السلطة التي تتكرس عن طريق إدمان القراءة. وهكذا سيغدو من الممكن الحديث عن أفق آخر من آفاق التحليل، وعن حدود بلاغية هي أقرب إلى تلقائية حقول القراءة والتذوق والمتعة منها إلى ضوابط «العلم» و«القانون» و«القاعدة».

من البين أن النقد المسرحي منذ أرسطو إلى يومنا هذا، مرورا بهوراس وشليجل وشارل لام وهيجل، لم ينقطع عن تجريب مختلف الطرائق المنهجية لمقاربة الإبداع المسرحي نصا وعرضا، والاستعانة في المقاربة النصية بالمفهوم المزدوج للقراءة: من حيث هي سبيل طبيعي وبسيط -إلى جانب السماع- للتفاعل المباشر مع النص المسرحي المكتوب، ثم من حيث هي وسيلة نقدية من وسائل فهمه وإدراك بنياته والحكم على أدبيته. وهكذا كانت لأرسطو «طريقة تحليلية إلى مدى بعيد. ولقد كان يتناول المسرحية تلو المسرحية فيحلل كلا منها جزءا جزءا، ثم يعطي رأيه آخر الأمر في سماتها المميزة الرئيسية جميعا. صحيح أنه وضع القانون، لكنه لم يضعه بتلك الطريقة التعليمية التعسفية، بل هو لم يضعه إلا بعد إمعانه النظر بنفسه إمعانا دقيقا في أعمال مسرحية بذاتها. أما طريقة هوراس فتختلف عن طريقة أرسطو اختلافا كبيرا. فتقريراته تقريرات تعسفية كل التعسف».[1] بينما كان هيجل فيلسوفا في مناقشته لقضايا جزئية تخص

(1) أ. نيكول، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الاداب القاهرة، [1958]، ص 8-9.

تفاصيل فكرية في بعض المسرحيات، مثلما كان حاسما في ضرورة التعامل مع المسرحية الممثلة باعتبارها الشكل الحقيقي للمسرحة. ولقد وصل به الأمر في هذا الصدد إلى «القول إنه لايجوز لأية مسرحية أن تطبع، بل ينبغي أن يدفع بها، وهي مخطوطة، إلى الذخيرة المسرحية Répertoire، وألا يجري تداولها على سعة. وفي مثل هذه الحال ستقل ذخيرتنا من التمثيليات المكتوبة ببراعة وحذلقة، والزاخرة بالمشاعر المؤثرة وبالتأملات السديدة وبالأفكار العميقة، لكن المفتقرة في الوقت نفسه إلى ماهو لازم وواجب في أية تمثيلية، أعني العمل وحيويته المتحركة».[1]

وإذا كانت وجاهة هذا الرأي الحاسم لا تخفى على أحد إن نظر إليه من منظور الفن المسرحي المتكامل والمرشح للعرض على الركح؛ فإنه مع ذلك يظل رأيا فيه قدر من المبالغة إن هو قُيم من الزاوية الأدبية الخالصة التي لاتعدم -على الرغم من مظاهرها المرتبكة- خصوصيتها البلاغية. ذلك أن عدم الإفتاء بطبع المسرحيات بدعوى أنها تطمس حقيقة الفن المسرحي سيعني حرمان الإنسانية من متعة فنية أخرى ومن حقل إبداعي شاسع يصلح لاستشراف قيم ومعايير جمالية من شأنها أن تغني الرؤيا الأدبية وتوسع دائرة أجناسها. وما من شك أن قراءة السيناريو المعد للتصوير ستتخللها حتما عراقيل ومظاهر ارتباك، ولكن ماذا كان سيحصل لو أن الإنسانية كانت قد أعدمت الأصول المسرحية بحجة مثل تلك العراقيل والمظاهر؟.ومن حسن حظ الإبداع الأدبي أن اقتراح

---

(1) فن الشعر، ترجمة جورج طرابيشي، جـ 2، دار الطليعة بيروت 1981، ص 322.

الفيلسوف هيجل ذهب أدراج الرياح وأن الأم مضت في طبع المسرحيات والسيناريوهات وأن الناس في كـل الأصقاع بقوا على عـادتهم في قراءة النصوص المسرحية على الرغم مما يعتري تلك العملية من شوائب.

هكذا يتبدى المشروع الأرسطي في «شعريته» عملا عملاقا يكاد لايحيل في خطته على نهج نقدي منغلق، إلا أنه يتفتّق بالعديد من القواعد والقوانين والمعايير والمبادئ الجمالية المستنبطة مباشرة من النصوص المسرحية ذاتها وطرائق بنائها وصياغتها.

غير أن هذا المفهوم الرائد للقراءة لم يعرف التطور الذي كان منتظرا منه تبعا لتطور الأزمنة وتبدل العصور، إذ سرعان ماعكف النقاد والمنظرون على القواعد الأرسطية يزيدونها تقعيدا، فعزفوا عن مقاربة النصوص الإبداعية ذاتها، وانصرفوا عن طلب تلك المتعة الفنية المخصوصة المستعصية على النظر النقدي المسبق، وأحلوا محل القراءة الإبداعية مناهج التفريع والاستقراء والاستنباط، فانتهى بهم المطاف إلى أن يقوّلوا أرسطو مالم يقل به من قواعد مسرحية.

وما من شك أن القراءة لا تمثل في حد ذاتها بديلا عن المنهج. ومع ذلك نرى أن أي منهج لن يسعف في مقاربة النص المسرحي إن لم تكن ثمة وفرة من القراءات في نصوص مختلف الأنواع المسرحية. فالقراءة المخصوصة بقدرما تعني احتكاكا وتمرسا بالنصوص المتراكمة، تعني في الوقت نفسه الفعالية القصوى التي يستفيدها القارئ الناقد من ذلك التمرس، مع إمكانية استثمارها لاحقا في نحت حدوده الفنية والبلاغية

التي ستسعفه حتما في قراءة نصوص إضافية.

غيـر أن العلاقة المحتملة بين عمليـة القراءة وعـملية استـشراف المرتكز البلاغي ليـست آلية ومـقننة بوضوح دقيق ولايجـب أن تكون كذلك. ومن أجل ذلك لا نريد العودة القهقرى لكي نمحص طبيـمة تلك العلاقة قدر ما يهـمنا في هذا المقـام أن نتـسـاءل عن الحـد البـلاغي الذي يمكن أن تفـرزه القـراءة النوعـيـة لركـام من النصـوص المسـرحـيـة. ولعل إعـمـال الذهن التـحليلي في هـذه النقطة بالـذات أن يفـضي إلى القـول إن بلاغـة نوع مسـرحي ما قابلة بـدورها لكي تختصـر في أثناء القراءة النقـدية إلى حد أدنى من أدوات التـحليل، أي إلى «مكونات» و«سـمات» و«صـور» نوعيـة نرجح قـدرتها على أن تعكس، في وقـت واحد، الطوابع الجـمالية للكونين النصي والنوعي معـا، بطريقة عمليـة ومبسطة لا ترقى إلى درجة القـاعدة العلمية الثابتة. ونفيـا لأي تناقض قد يتراءى من بين أسطر هذا الافتراض نقـول إننا نفـرق بدقة بين «الأداة التـحليليـة» وبين «القـانون» أو «القاعـدة النقدية». كـما أن القلق والارتياب الـلذين لانكف عن الإشارة إليهـما إنما يُلحظان خلال التشغيل التطبيقي «للأداة» من قِبل الناقد المحلل وليس في أثناء اقـتـراحه النـظري للأداة أو المصطلح. ونود بهـذا الافـتراض تحـقـيق غـايتين أسـاسيـتين: أن نؤكـد، من ناحـية، الـطبيـعـة القلقـة التي يجب أن تسكن الناقد المسرحي لتـصده عن المعالجة الحاسمـة، وأن نمد الجسور،من ناحيـة ثانية، بين هذا الفـصل النظري والفصـول التطبيقـية التي سـتشف فـيهـا البـلاغة عن حـدود دنيـا تتـمثل في «النوع» و«المـكون» و«السمـة» و«الصـورة»، ارتأينا أن تكـون منطلقـات تسـعف في التنـاول النصـي وفي

الانتقال من مرحلة القراءة التلقائية إلى مرحلة القراءة النوعية التي تصبو إلى تنظيم قلقها وتلقائيتها.

الحد البلاغي بين نمطين من القراءة.

ما من شك أنّ الفصل بين النص والعرض المسرحي يطفئ قدرا عظيما من بهجة الإبداع، ويبقي الناقد حيال جسد النص ذي النبض الخافت إن لم نقل -من منظور التمثيل الخالص -حيال جثة هامدة. ولنا أن نتذكر في هذا السياق تلك الآراء العتيدة لكل من بريخت وبيتر بروك وأنطونين آرتو التي تكاد ترفض النص المكتوب رفضا قاطعا. غير أن هذه الحقيقة المرة التي لايكاد طعمها يفارق الناقد المسرحي؛ لاتلغي حقيقة أخرى ترى النص في انفصاله عن العرض يشكل واقعة إبداعية لها كيانها اللفظي المستقل الذي يحتاج إلى دراسة نقدية شأن باقي الوقائع الأدبية المكتوبة أو المسجلة. ونرى أن كتاب آن أوبرسفيلد حول «قراءة المسرح»[1] يشفي الغليل في هذا المضمارالذي تبرز من خلاله الشخصية الفنية لكل من النص والعرض المسرحي قبل أن يندمجا في وحدة. غير أننا نود هنا استثمار مزايا «الفصل» بين الطرفين لنربطها بالسؤال البلاغي الذي تحوم حوله أفكار كتابنا وتطبيقاته.

عندما يوصف نص مسرحي ما بكونه واقعة أدبية موجودة في وضعية انفصال أو استقلال مؤقت أو أبدي؛ يصبح الناقد آنذاك ملزما باستشراف

(1) Anne Ubersfeld. Lire le théâtre. Ed.Sociales. 4 éme éd. Paris 1982.

الحدود البلاغية لهذه الواقعة الجديدة (الآسنة!) حتى وإن لم يكن ثمة وعي صريح بنوعية البلاغة التي سيتم تشغيلها. على أنه قد يكون هناك فهم «علمي» أو «قانوني» للبلاغة. حينذاك قد يوهمنا ذلك الفهم بغياب الإشكال الجمالي العميق للنص المسرحي وأصالته النوعية المخصوصة، بحيث تغدو الحدود العامة لبلاغة النصوص الأدبية حدودا صالحة، مطلقة ومنطبقة على ذلك النص، مع إمكانية احتفال الناقد ببعض خصوصيات النوع المسرحي من قبيل الحوار والدراما والإرشادات المسرحية. ولعل تساؤلاتنا السابقة أن تؤكد احتمال خضوع النص المسرحي لمثل تلك الحدود التعميمية. وفي هذه الحال غير الطبيعية سنعفي أنفسنا من النظر إلى بلاغة النص المسرحي بصفتها إشكالا منهجيا مستعصيا على النظر النوعي المخصوص.

نعتقد أن النظر النوعي سمة متأصلة في التكوين البشري تحضر بتفاوت نسبي عندما نكون بصدد التفاعل مع الإبداع. لذلك كانت القراءة وسيلة من بين وسائل الكشف عن ذلك الحضور المتفاوت. وعلى العموم، يعرف سياق التلقي نمطين من القراءة غير متلازمين: قراءة أولى عامة و«تلقائية» يشترك فيها مطلق القراء، غايتها المتعة غير المبررة، وكذا الاستحواذ على مضامين النص وعوالمه الدلالية بغض النظر عن طرائق بنائه. ثم قراءة ثانية «لاحقة» يتكفل بها الناقد المختص بتحليل النص وتبرير متعته وبنياته تحليلا «واعيا». وفي هذه القراءة الثانية تصبح بلاغة النص إشكالا «مخصوصا»، وتكون الحاجة ماسة إلى مبادئ أو معايير أو حدود مستمدة من الطبيعة التكوينية للنصوص المقروءة.

ومن حسن الحظ أن حدود البلاغة ليست في مثل صلابة قواعد العلم وترسيماته وقوانينه، وإنما هي في العمق مظهر تنظيمي لتلقائية القراءة، وإلا كانت مسألة النص المسرحي قد حسمت نقديا منذ أمد بعيد. ومن البين أن معايير البلاغة في أبسط تجلياتها تكون مضمنة في أثناء عملية القراءة كما ذكرنا آنفا. إلا أن النص المسرحي يجنح، خلال القراءة التلقائية، إلى تجاوز الحدود المعيارية مثلما يتحدى في الآن ذاته تلك النظرات المنهجية التي يتوسل بها المحلل في المرحلة اللاحقة بعد أن يكون قد اطمأن إلى نجاعة « المعيار» وفعالية «المبدأ» واستسلم لهما. لكننا نرى أن قراءة النص حتى في تلك المرحلة المترعة بالتلقائية والتجاوز والتحدي والامتناع؛ لاتفلح مع ذلك في أن تنقطع بصورة نهائية عن التأثيرات التي تبثها العديد من مبادئ القراءة النصية، يهمنا منها الآن «مبدأ النوع» الذي لايكاد يفتر عن توجيه القراءة وتكييفها بصيغ ودرجات نعجز عن قياسها بدقة إحصائية. ذلك أن كل نص مسرحي يشكل كونا من الإمكانيات التعبيرية اللفظية والدلالية المنجزة في ضوء تقاليد الكتابة المسرحية وطقوسها، إما عن طريق تكرارها أو عن طريق الانحراف بها في مسارات إبداعية جديدة. ومن خلال الإمكانيات التعبيرية للنص المنفتحة تخصيصا على التقاليد النوعية «يحدس» المتلقي في أثناء القراءة التلقائية دينامية النص الأدبية التي تقتضي مقاربتها اللاحقة حدودا بلاغية من الصعب جدا الإفتاء فيها افتاءا صريحا قبل مباشرة عملية القراءة التحليلية لكل نص مسرحي على حدة.

بذلك تغدو القراءة النوعية حدا بلاغيا مهيمنا في مرحلة القراءة الثانية

خاصة، المتميزة بوضوح الوعي النقدي. وإذا شئنا تدقيق طبيعة هذه المرحلة الثانية قلنا إن قراءة نص تراجيدي ما عبر الإدراك الواعي لأصول النوع التراجيدي ونماذجه القديمة الخالصة أو المعاصرة المنفتحة والمتحولة؛ تعني ضمنيا وجود حد بلاغي ذي وظيفة جمالية فعالة كلما ازداد الناقد المسرحي وعيا به ازداد تحكما في بنية النص المدروس.

إلا أن هذا الحد النوعي الشامل يظل نظرا تجريديا أو مقولة متعالية عندما نكون بصدد تحليل نص مسرحي معطى تحليلا تطبيقيا. وفي تلك الحال يبدو من المناسب الاستعانة بكل أداة أو معيار أو مبدإ تحليلي جزئي من شأنه أن يسعف في عملية التفكيك الأدبي للنص، شرط أن يبقى وطيد الصلة بالحد النوعي الشامل ومنسجما في الوقت ذاته مع الكون النصي. وفي هذا السياق نقترح «المكون» و«السمة» المسرحيين باعتبارهما أداتين تشفان عن مجموع حدود بلاغة النوع وثوابته وخصائصه الفنية، بحيث تصبح مقاربة المكون اللغوي مثلا في كوميديا «السحب» أو سمة التوتر في تراجيديا «إلكترا» مقاربة نوعية شاملة حتى إن انطلقت من أداة نصية جزئية.

ولعل اقتراح المكون أو السمة أداتين تحليليتين لا يضفي على النص المسرحي أي امتياز إذا ما قورن بتكوين النصوص الأدبية الأخرى. ذلك أن المكون والسمة إنما يستمدان خصوصيتهما من البلاغة النوعية الخاصة بكل نص أدبي على حدة. وهكذا يمكن القول إنهما يشكلان وسيلتين بلاغيتين في سياق التحليل المسرحي من جراء صلتهما الفعلية بالخصائص النوعية وليس بالنظر إلى طبيعتهما الفلسفية المجردة. كما أن

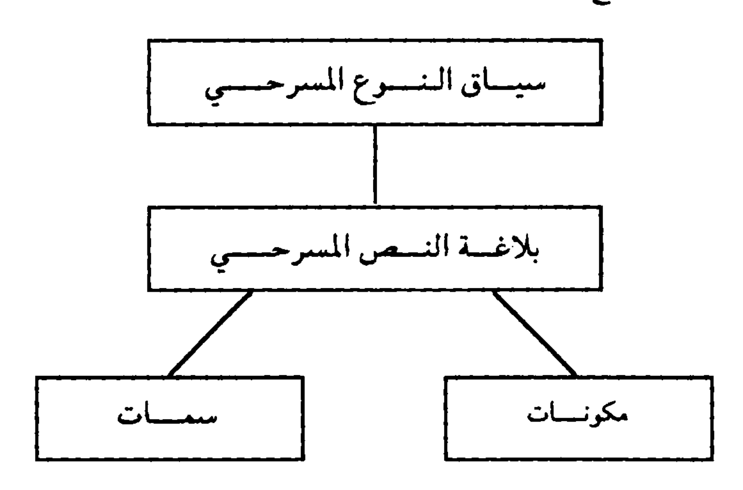
هذا الاقتراح لا يتضمن أي امتياز «علمي» صلد نظرا لمطاطية مفهوم كل من «المكون» و«السمة» وشساعة تجلياتهما النصية وبعدهما عن ماهية كل من «القانون» و«القاعدة» من حيث إن الأول يتخذ طابع الانطباق الصارم على الحالات الجزئية الداخلة في نطاقه وأنه عندما تتعارض الحالة الجزئية مع القانون يجب إعادة النظر في القانون، ومن حيث إن الثانية -أي القاعدة- تهيمن على الحالات الجزئية حتى إذا ما تعارضت الحالة الجزئية مع القاعدة حكمنا بأن هذه الحالة خطأ أو شذوذ[1]. أضف إلى كل ذلك أن القانون والقاعدة يتخذان، في حالة التطبيق العملي، صيغ معادلات و مقولات تنضوي تحتها أحكام ومواقف، ومقدمات ونتائج، في حين أن المكون والسمة لايتجاوزان كونهما أداتين للمقاربة خاليتين، قبليا، من أي حكم قيمة أو موقف نقدي جاهز. فعندما نعتبر مثلا شخصية ياسون مكونا مسرحيا في نص «ميديا» لانكون آنذاك قد تجاوزنا نطاق الاهتداء إلى الأداة العملية التي سنقارب من خلالها -لاحقا- طبيعة تلك الشخصية ونصل عبرها إلى خصائصها التكوينية. في حين أن كلام أرسطو عن «الخُلُق» بأنه «مايجعلنا نقول عن الأشخاص الذين نراهم يفعلون إنهم يتصفون بكذا وكذا من الصفات»[2] سنعتبره كلاما بمثابة قانون تراجيدي لأنه يتضمن في ذاته موقفا نقديا وحكما يفترض انطباقه على جميع الشخصيات التراجيدية. ومن هنا كان المكون والسمة أداتين

---

(1) شكري محمد عياد، دائرة الإبداع، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، ص 15-16.

(2) فن الشعر، ص 19.

محايدتين تسمحان بالنفاذ إلى أعمق أعماق النص واستشراف كل إمكاناته البلاغ ية الممكنة والمحتملة:



الحد البلاغي بين الحرية والتقييد.

إن إمعان التفكير النقدي في القضايا الأدبية تحت تأثير هوس «علمية الأدب والنقد»، يعطي، لامحالة، للأسئلة المنهجية أهمية قصوى تفوق الأهمية التي تعطى للجانب الجمالي المتغلغل عميقا في كيان النصوص الإبداعية. والحق أن الأسئلة المنهجية والجمالية التي تثيرها تلك النصوص يجب أن تتمتع بمزايا إنالنظر الراجح والانطلاق والتشعب والاستعصاء على التحديد القطعي. إنها، في وجازة، مزية الحرية المقيدة في مقابل مزية «النظر العلمي» الذي يقتضيه الهوس المنهجي الحاسم. وإذا كان السؤال المنهجي قيدا لايمكن أن نغض عنه الطرف في كل رؤية نقدية أو خطوة

تحليلية؛ فإن استخصار تلك الأسئلة الأخرى «المستعصية» أو «المنفلتة» يغدو شرطا تقتضيه الجمالية ذاتها بقصد إضفاء قدر من الخصوصية الراجحة على النقد والتحليل.

وانطلاقا من هذا التقابل بين القيد المنهجي وحرية النظر الراجح في النص؛ يمكن إثارة الانتباه إلى ذلك النمط النقدي الذي يملي حدوده العلمية عن سبق إصرار، ضاربا عرض الحائط الأسئلة التي تخص التعالق المفترض بين الحدود البلاغية وبين نبض الحياة وتعقيد الهموم اليومية وحميمية تجربة التلقي. ولقد سبق لهنري جيمس أن عرف الرواية يوما بأنها صورة للحياة [1] في شساعتها وتداخلها. وحري بنا، ونحن في مقام المسرح، أن نشرط نوعيا مثل هذا التعميم فنقول إن كل نص مسرحي على حدة يصبح كونا حيا بمجرد ما أن يقرأ. وعندما تكون القراءة نوعية، تغدو تلك الحياة بدورها ذات دينامية نوعية، مادامت هذه الصيغة من القراءة تتيح إمكانية المقارنة بين أنواع شتى من العوالم والأكوان الحياتية والفنية والأدبية. وبهذه الوتيرة من التفكير النوعي قد نتمكن من الجمع الحيوي فيما بين الحرية والقيد.

وثمة وهم منهجي آخر يحصل من جراء القول بأن الناقد المحلل يكون حرا في «اختيار» الخطة التحليلية المناسبة، دونما أخذ بعين الاعتبار تجربة «الاختيار» الأسلوبي التي تكون قد أقضت مضجع المبدع. والحق أن القراءة عندما تكون تحليلية واعية بالشروط الأسلوبية للإبداع وليست

---

(1) نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث، ترجمة وتقديم: أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة، 1971، ص 72.

مجرد تفاعل تلقائي عابر؛ فإن النص يرقى خلالها إلى درجة الكون الجمالي القادر على إفراز ضوابطه التحليلية الخاصة إن لم نقل حدوده البلاغية المضمخة بتقاليد النوع الأدبي ومكيفاته. بذلك تنتفي تلك الحرية أو السلطة الموهومة التي قد يتبجح بها المحلل قبل ولوج الكون النصي، فيدعي حرية استعانته بكذا من الخطوات التحليلية والقواعد المنهجية السابقة على عملية التمثل الإنساني للنص وأساليبه.

وما من شك أن الإقرار بأهمية الأبعاد الإنسانية لعملية التلقي يقيد إلى درجة بعيدة إمكانياتِ تَمثل الحدود البلاغية للنص الوحيد وتلمس مظاهره الفنية الدالة. فالقارئ المتفاعل مع النص يذعن بتفاوت للمكون الجمالي المهيمن بحيث تكون استجابته له أقوى من استجابته لمكونات وسمات أخرى متحققة في النص نفسه. فحد الهيمنة قيد بلاغي. والواقع أن هذا الإذعان تشترك فيه قراءات كل الأجناس الأدبية دون أن يقتصر على قراءة النصوص المسرحية فحسب. كما أن الكون النصي يُلزم القارئ لكي يحدد نوعيا منظور القراءة، ويضطره إلى تغييب حدود بلاغية واستحضار حدود آخرى. وبذلك يغدو التغيير النوعي للمنظور قيدا ثانيا. أضف إلى كل ما سبق أن البحث الدءوب عن مدى التوافق والتطابق بين الواقع الإنساني للقارئ[1] وبين نبض الحياة في النص وقضاياه الاجتماعية والنفسية ومتغيراته البنائية؛ يصبح قيدا يعرقل

---

(1) راجع فيما يخص وضعية التناظر بين القارئ والنص:

W. Iser, l'acte de lecture, P. Mardaga, Bruxelles 1985. P.P. 289- 300

التحليل النصي المنساب ويحد من حرية المقارنات، دون أن يمنع مع ذلك من أن يكون ثمة تحليل ونقد ومقارنة بين العوالم الحياتية والفنية.

هكذا تملي الطبيعة الإنسانية للتلقي شروطها على عمليات التحليل والنقد والتقييم البلاغي للنصوص الأدبية بما فيها النص المسرحي. ومع ذلك تقتضي تلك الطبيعة الراجحة عدم تحول الشروط إلى قيود قاهرة. ومن هنا تنبع «الخصوصية» المنهجية المنفتحة للتحليل الأدبي و«حيرة» إمكانيات البلاغة وحدودها بين الحرية والتقييد.

الحد البلاغي ومرتكزات التحليل الأخرى.

أخيرا ماذا يمكن أن نقول عن حدود التحليل الأخرى من قبيل الصورة والمشهد، وكذا عن مرتكزات النص واللغة والتلقي؟. ثم هل يكفي أن يُختصر التحليل المسرحي برمته في حد النوع أو في حدود المكونات والسمات والإمكانيات البلاغية الممكنة أو المحتملة؟. وماذا عن المعايير التحليلية الاجتماعية أو الثقافية؟.

فيما يتعلق بحد الصورة المسرحية لانعرف دراسات أو تطبيقات درامية كافية من شأنها أن تؤسس هذا النمط من البحث النصي بله أن تشفي الغليل. والملاحظ أن ما أنجز من دراسات في هذا المضمار قد انساق معظمه مع المفهومين الأيقوني والسيميولوجي للصورة دون أن يتوقف إزاء التكوين الأسلوبي للصورة الأدبية في النص المسرحي. [1]

---

(1) من ذلك رسالة فاطمة شبشوب لنيل دبلوم الدراسات العليا: صورة المرأة في المسرح المغربي، كلية الآداب، مكناس، 86-1987.

وربما كانت مساهمتنا في هذا الكتاب بفصل حول «إشكال التصوير المسرحي» عملا أوليا يعلن عن نفسه في شيء من الخجل.

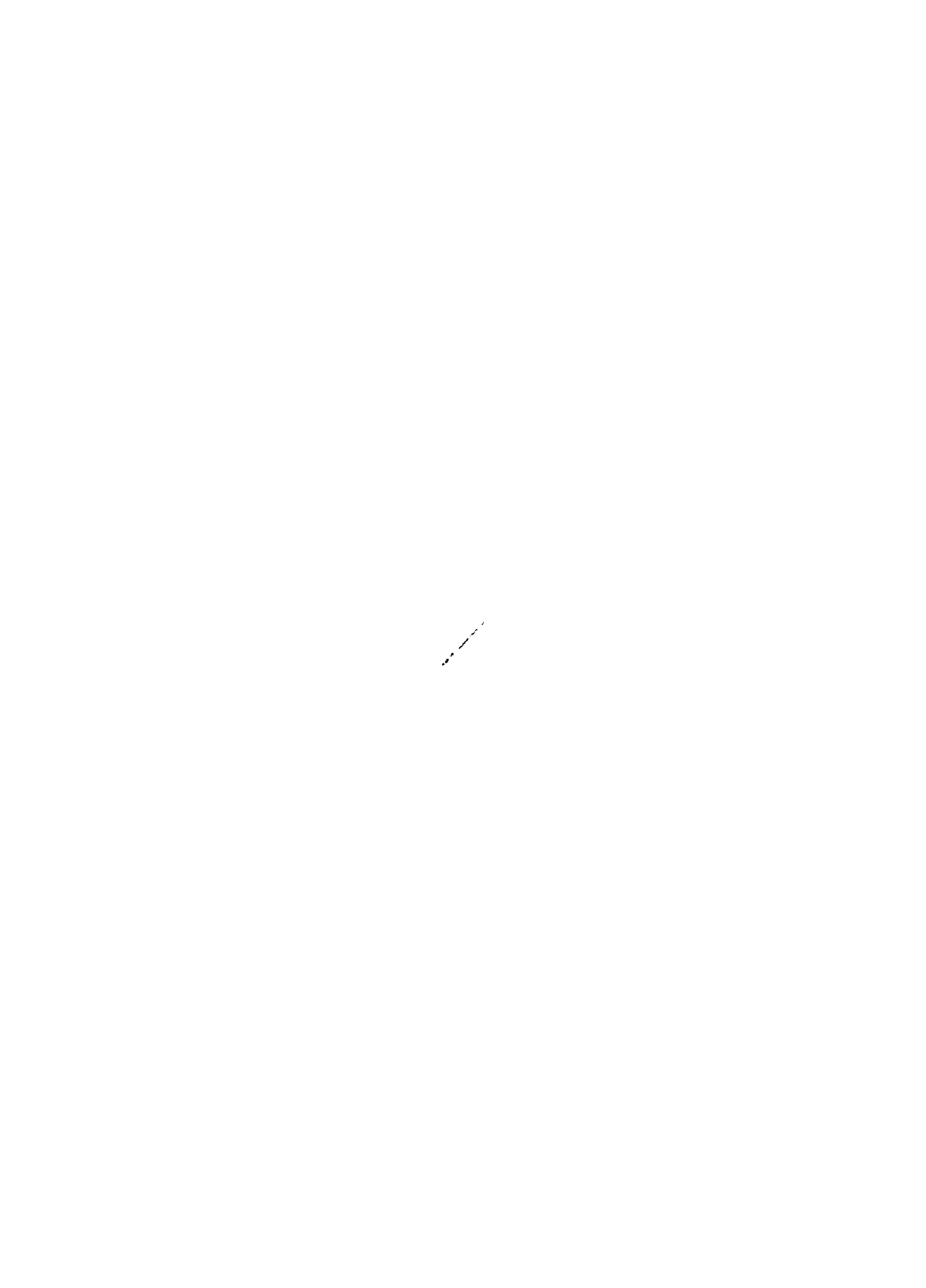
أما عن المشهد المسرحي فلاشك أن الأمر مختلف، حيث يمكن العثور على العديد من الدراسات والمونوغرافيات في هذا السياق. بل إن الدراسات الروائية نفسها أصبحت تستعير هذا الحد الدرامي في تحاليلها السردية، مما يدل على أن المشهد المسرحي غدا مكونا أسلوبيا يتمتع بتمايزه الجمالي وقدرته على أن يُصدّر إلى حقول نقدية آخرى بما فيها نقد الشعر. ومع كل ذلك، لايبدو أن النقد المسرحي قد حسم إشكال الوحدة التحليلية النموذجية مثلما يعتقد النقد الشعري أنه قد حسمها من خلال تبنيه معيار «الصورة الشعرية»، أو مثلما يعتقد كاتب هذه السطور حينما يرى احتمال التحليل الجمالي للرواية من خلال تقطيعها إلى «صور روائية» [1]. ولقد سبق لكلير إيلام أن أشار إلى العديد من الإشكالات المتعلقة بالوحدة التحليلية التي لم يبث فيها النقد المسرحي، بما فيها مسائل التقطيع المشهدي [2]، مما يعني أن الدراسات السيميولوجية والتداولية للمسرح لايجب عليها أن تنساق مع لمعان «الإشارة» وتندفع مع آلية «الرابط» وتتناسى الإشكالات الأسلوبية الهائلة التي تحتاج إلى نظر وتمحيص جماليين.

---

(1) محمد أنقار، بناء الصورة في الراواية الاستعمارية، مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، تطوان 1994.

(2) سيمياء المسرح والدراما، ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء 1992، ص 73 و 223.

إن استشراف أهمية حدود القراءة والبلاغة في هذا الفصل مع التنصيص على النوع والصورة والمكون والسمة لايلغيان بتاتا فعالية النص واللغة والتلقي التي اتخذناها مرتكزات تحليلية لنصوص روائية في غير هذا الموضع. ولنا أن نعترف بعد هذا بصعوبة الفصل العملي والتمييز الدقيق فيما بين تلك المرتكزات التحليلية وحدود الإمكانيات البلاغية. ذلك أن مفهوم القراءة مثلا الذي كنا بصدد توضيح بعض جوانبه في الصفحات السابقة لايكاد ينفصل عن مرتكز التلقي، في حين سيثبت التحليل التطبيقي في الفصول اللاحقة من هذا الكتاب احتواء الكون النصي على الرؤى الاجتماعية والثقافية الخاصة بكل نص وقدرتها على أن تهدي التحليل إنطلاقا من السياق النصي ذاته، وليس في شكل إسقاطات خارجية.



التحول والتعرف

سأفترض في هذا المقال أن مكونات نص أدبي ما وسماته تتيحان للناقد المحلل إمكانيتين نقديتين متزامنتين: إمكانية الانطلاق من المكونات والسمات بقصد فحص التعالقات الفنية الممكنة داخل النص الواحد، ثم إمكانية الاعتماد على المكونات والسمات نفسها من أجل تجنيس النص واستشراف موقعه من الفضاء النوعي. ونعتقد أن أهمية مثل هذا الافتراض تكمن أساسا في تحسيس القارئ بالفعالية الجمالية القصوى التي تختزنها المكونات والسمات الأدبية ضمن تخوم النص ونوعه. ذلك أن مقاربة الإبداع الأدبي ليست شيئا آخر غير الاشتغال بفحص تكوينه. ولانرى ثمة قواعد ذهبية من شأنها أن «تحسم» في مثل تلك المقاربة. في حين قد نتمكن من خلال النظر إلى مكونات العمل الإبداعي، مع تكريس هذا النظر والتمرس به، أن نتجاوز العديد من الاقتراحات المنهجية المضللة التي تعد بمثابة قشور تحول بيننا وبين مباشرة التكوين الأدبي وجها لوجه.

وإذا كانت التراجيديات الإغريقية تتمتع بخصائص نوعية لاتقبل الجدل، بحيث يمكن تجنيسها بوضوح منهجي كبير؛ فإنها تتماز في الوقت ذاته بوضوح مكوناتها وسماتها التكوينية ورجحان حضورها وغنى تحولاتها مما قد يحفز على وسم تلك التراجيديات بكونها حقلا إبداعيا

يمتع ويعلم، في الوقت ذاته، أصول النقد المسرحي. إن نصوص إسخيلوس ويوربيديس وسوفوكليس تعد بمثابة مدرسة بلاغية قائمة الذات. وإذا أضفنا إلى ذلك كتابا نظريا رفيعا من مستوى «شعرية» أرسطو؛ أمكن الحديث آنذاك عن إمكانية استخلاص جهاز بلاغي متكامل يسعف كثيرا في مضمار النقد التراجيدي، مثلما يغري بتأملات رحبة في أنماط مغايرة من النقد.

في حدود هذا الافتراض سنستقصي جانبا من الفعالية الجمالية لهاتين السمتين التكوينيتين: التعرف والتحول في تراجيديا «إيون» (1) ليوربيديس دون أن تغيب عن بالنا صعوبة الفصل في الدراما الإغريقية -وفي مطلق الأعمال الأدبية المتماسكة- بين مكون وآخر، أو بين مكون وسمة، أو بين الشكل والمحتوى، إلا على سبيل التبسيط. ومع ذلك، ومهما كانت الغاية النقدية جزئية؛ يبقى على المحلل أن يراعي صيغ تشكل الأداة

---

(1) تشاء الأقدار أن يغتصب الإله أبولون كريوسا بنت الملك إريختيوس وينجب منها ولداً سيسمى لاحقا «إيون». وخوفا من الفضيحة تتخلص كريوسا من الولد عن طريق إعادته إلى نفس الكهف الذي اغتصبت فيه. إلا أن الولد لا يموت ولا يصيبه أذى، بل يشب عن الطوق ويصبح خادما في معبد أبولون بدلفي، بينما تكون كريوسا قد تزوجت باكسوثوس ملك أثينا كما في الأسطورة، وتلاحقهما بعد ذلك لعنة العقم التي ستفضي بهما إلى المعبد المقدس قصد استجلاء حقيقة تلك العاهة. وفي المعبد سيتم اللقاء بين إيون وكريوسا دون أن يتعرفا إلى بعضهما. إلا أن الآلهة تشاء أن يتيقن اكسوثوس من أنه ليس عقيما، وأن «إيون» ابنه، وهو مصير لا يرضي كريوسا ستحاول على إثره أن تتخلص من «إيون» بواسطة السم مما سيعمق من إحساس العداء بينهما بعد أن ينفضح سر المكيدة. غير أن الآلهة سترتب للمرة الأخيرة جملة من القرائن ستمكن الأم والابن من تعرف كل منهما إلى الآخر، وستنتهي المسرحية وقد رفرفت السعادة على الجميع.

الجمالية من منظور القيم الإنسانية التي يلزم أن تتحكم في التحليل الأدبي، بدل الاكتفاء بـ «مطاردة مجردة» لثوابت النص وخصائصه وإحصائها.

❊ ❊ ❊

في مونولوج طويل يقدم الرسول هرميس Hermes معلومات جمة تمت بصلة قوية إلى الحدث الرئيس في هذا النص. وهرميس أول شخصية درامية ينفتح عبرها القارئ (المشاهد) على فضاء المسرحية، ويتعرف بواسطته الوقائع الممهدة لذلك الحدث. وهي وقائع يحكيها هرميس بتفصيل، ويقف بها عند مشارف اللحظة التي يبدأ فيها الشاعر عرض الإرهاصات الأولى للتعارف بين الأم وابنها.

وما أن ينهي هرميس الرواية، لايعود قط للمساهمة في الحوار داخل المتن المسرحي، مادامت وظيفته الروائية الظاهرة تعد بمثابة برزخ أو حبل سري يوصل بين دائرتين أسلوبيتين كثيفتين: المونولوج السردي الطويل، ثم المساحة الطويلة من المساجلات الحوارية التي ستعقبه. وإذا شئنا توسيع أفق التحليل قلنا إن جانبا من كينونة النوع التراجيدي تتأسس هنا عبر تناسل كثافة الحوار الدرامي (الذي يشمل جل صفحات المسرحية) عن كثافة المونولوج السردي (كلام هرميس). غير أن هذا النهج من التناسل لايطرد في كل أنواع التراجيديات. فإذا كان مونولوج هرميس السردي يمتد متغلغلا في مقدمة مسرحية «إيون» أو فيما يسمى بالپرولوج Prologue، ذلك الجزء التراجيدي الكمي؛ فإن مقدمة «أوديب

ملكا» لسوفوكليس تمضي على وتيرة بنائية مغايرة، مما يعني عدم استقرار المقدمات التراجيدية على نهج واحد، بما فيها تلك التي كتبها يوربيديس نفسه.(1)

يندرج كلام هرميس في إطار السرد (مقابل اللغة المسرحية التمثيلية). لكن السرد هنا مضمن في التمثيل. ذلك أن هرميس إذ يحكي فإنه يمثل على مستويات شتى بما فيها من تجسيد وتبديل لنبرة الخطاب ومراوغة في اللغة وربط تمهيدي بين الحدث المسرود وتتمته الممثلة. لذلك عد سرد هرميس تكوينيا حتى إن بدا ظاهريا مناقضا لمقولة أرسطو التي ترى أن محاكاة الفعل التراجيدي تتم بواسطة الفعل التمثيلي وليس بواسطة السرد. وستكون لنا في نهاية هذا المقال وقفة لتوكيد تلك الوظيفة التكوينية الخفية.

---

(1) قسم عبد المعطي شعراوي أنواع البرولوج بالنسبة إلى الأشخاص الذين يلقونه في تراجيديات يوربيديس إلى:

(أ) النوع الأول: پرولوج يلقيه إله أو ربة أو شبح (الإله هرميس في «إيون» /الإله بوسيدون في «الطروادیات» /الإله أبولون في «ألكستس»/أفروديت في «هيبوليتوس»/ديونيسوس في «عابدات باخوس»).

(ب) النوع الثاني: پرولوج تلقيه إحدى الشخصيات الرئيسية (هيلينا في «هيلينا»/ أندروماك في «أندروماك»/يولايوس في «أطفال هيراكليس»/ إفيجينيا في «جنون هيراكليس»/ إلكترا في «أوريست»).

(ج) النوع الثالث: پرولوج تلقيه إحدى الشخصيات الثانوية (المربية في «ميديا»/الفلاح في «إلكترا»/ أيثرا في «الضارعات»).

أنظر في ذلك: «يوربيديس وتجديداته في الشكل الدرامي»، مجلة: الفنون، ع 5، س 1، فبراير 1980، ص 88-90.

وإذا كانت وظيفة التقديم لها متعتها الجمالية الخاصة، وقدرتها على الجذب وإثارة انتباه المتلقي؛ فإن سحرها قد تخبو حدته إزاء سحر لحظة التعرف ذاتها. وإلا فلماذا تجمع بعض المقدمات التراجيدية بين النزوع نحو الإثارة وتلبيته؟. أوليس في التقديم الذي يتضمن في آن واحد سؤالا وجوابا تخفيف من حدة الإثارة، على أساس أن يرجئ الشاعر المسرحي عملية التشويق المتوتر إلى مرحلتي التعرف والتحول؟. إن قارئ «إيون» يطلع منذ البداية على سر الحادثة، ويغدو بذلك طرفا مطالبا بالحقيقة الكاملة. وكل ما يجهله قارئ «إيون» هو النتيجة النهائية التي ستؤول إليها المصائر وليس الحقيقة ذاتها، في حين تظل أسرة «إيون» جاهلة بمجريات الأمور جميعها إلى الصفحات الأخيرة من النص. ويعتمد هيتشكوك على مثل هذه التقنية في صياغة العديد من أفلامه حيث يطلع المتفرج -دون شخصيات الفيلم- على مرتكب الجريمة منذ المشاهد الأولى، ثم يأخذ بيده فيمضيان معا حتى الخاتمة حيث يشترك الجميع -المتفرجون والشخصيات- في معرفة المجرم ومصيره.

في «إيون» يصرح هرميس بالحدث الجليل ويطلع عليه المتلقي:

«هرميس : هناك مدينة إغريقية، لا يجهلها أحد

تسمى مدينة بالاس ذات الحربة الذهبية

هناك اعتدى فويبوس بالقوة على عفاف كريوسا

ابنة إريخثيوس -حيث تقع الصخور المواجهة لريح الشمال

تحت سفح تل بالاس الكائن في أرض الأثينيين
والتي يسميها سكان منطقة أتيكا بالصخور الممتدة
ودون أن يدري والدها. فتلك كانت رغبة الإله
حملت عبئا ثقيلا في أحشائها وعندما آن الأوان
وضعت طفلا في منزلها ثم حملت المولود
إلى نفس الكهف الذي اغتصبها فيه الإله من قبل
وتركته كريوسا هناك - كي يموت»...[1]

يعلم القارئ إذن بالاغتصاب الذي تعرضت له كريوسا من قِبل فويبوس (أبولون)، مثلما سيعلم لاحقا أن «إيون» هو ثمرة ذلك الاغتصاب. غير أن الإبقاء على الشخصيات الرئيسية في وضعية جهل يعني أن الشاعر التراجيدي يراهن على سحر جمالي إضافي قد ينسخ ذاك الذي تضمنته المقدمة. إنه سحر التعرف وما يختزنه من طاقة درامية مؤثرة، مع مايفرزه من تحول سيكون له، لامحالة، صدى إنساني نافذ في نفس المتلقي وعموم جمهور التراجيديا. لكل ذلك يشكل التعرف والتحول بيت القصيد في تراجيديا «إيون». وإذا توسلنا ببعض التعابير النوعية الدقيقة، قلنا إنهما يمثلان البؤرة الدرامية في نص ستقتصر مقدمته على أداء وظيفة جمالية أقل درجة تأثيرية بالنسبة إلى تأثير

---

(1) يوربيديس، إيون، ترجمة عبد المعطي شعراوي، وزارة الإعلام، الكويت 1984، سلسلة من المسرح العالمي (181)، ص 33.

التعرف والتحول. من هنا نرى ضرورة الخروج -بين الحين والحين- من الدائرة التحليلية الضيقة المقيدة بمهمة تفكيك مشهد أو صورة مسرحية، إلى الفضاء النوعي الرحب. ذلك أن الوقوف التحليلي عند الوحدات الوظيفية لنص ما، أو العمل على إبراز فعالية مكون أدبي في إطار نص مخصوص؛ قد يحرمنا ثراءا جماليا آخر، يمكن استشرافه بمساعدة عملية تجنيسية منفتحة -في وقت واحد- على التنويعات البنائية والأسلوبية النصية، ثم على التحويرات التي قد تطرأ على المكونات والسمات النصية بالنظر إلى دائرة تحققاتها الجمالية في نصوص تراجيدية متباينة. وتبعا لذلك لن تكون متعة المتلقي الذي يكتفي بقراءة «إيون» مضاهية لمتعة قارئ تراجيديات أخرى ليوربيديس نفسه (إلكترا/عابدات باخوس/ميديا /الطرواديات...)، أوقارئ تراجيديات غيره (أوديب ملكا/ حاملات القرابين/ أوديب في كولون...)، مادام «كل نص يمثل في جوهره كونا أدبيا قادرا على المساهمة بنصيبه في مشروع الأدبية الهائل. لذلك يستحيل على نص أن ينوب عن آخر»[1] مثلما يستحيل أن تمثل خصائص النص الواحد خصائص كل النوع.

إن النظر إلى التعرف والتحول من زاوية تجنيسية يفضي إلى استشراف نسبيتهما ضمن دائرة التراجيديات الإغريقية، في حين أن تحليل وظائفهما المتعالقة مع وظائف مكونات أخرى داخل النص الواحد

---

(1) محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الإستعمارية: صورة المغرب في الرواية الاسبانية، ص69.

من شأنه أن يوسع كذلك أفق القراءة ويعدد إمكانياتها.

يشكل «الفعل» الدرامي مكونا تراجيديا من حيث إنه يعد المظهر المسرحي للجزء[1] التراجيدي الموسوم بالخرافة أو القصة الأسطورية، أو على الأصح: الميتوس Muthos. وبغض النظر عن توفر القصة الأسطورية في صورتها الميثولوجية الأولى على التعرف والتحول، أو عدم توفرها عليهما؛ يبقى الميتوس المقصود بالدراسة، ذاك الذي يمارس وظيفته الجمالية المخصوصة نوعيا اعتمادا على التعرف أو التحول أو عليهما معا.

غير أن الإقرار بالبعد التكويني للتعرف والتحول في التراجيديا لايعفي من القول بحضورهما في الأجناس الشعرية الأخرى، كالكوميديا والملحمة، بدليل أن «شعرية» أرسطو تتضمن العديد من الأمثلة المستخلصة من هذين الجنسين الأخيرين. وفي مقابل ذلك الحضور، ثمة احتمال منطقي جدا بشأن اختفاء التعرف والتحول من بعض أنماط التراجيديا التي قد لاترد ضمن الدائرة الأرسطية. من هنا نقترح أن يندرج التعرف والتحول ضمن ما نسميه بالسمة التكوينية التي تستمد مبررات وجودها الجمالي بالاستناد إلى البناء المعماري لكل نص تراجيدي على حدة، وبالاعتماد على وظائفها الفعلية داخل حدوده الضيقة ، بغض النظر عن إمكانيات تحققها وحضورها الدائمين خارج

---

(1) في «شعرية» أرسطو حديث عن الأجزاء الكيفية للتراجيديا (الميتوس- الفكر- المقولة- الأخلاق- النشيد- المنظر المسرحي) وعن الأجزاء الكمية (المدخل- المشهد التمثيلي- المخرج- غناء الجوقة المنقسم إلى: المجاز- المقام).

حدود النص الواحد، أي حدود السياق الجنسي العام الذي يمكن أن يجنس فيه النص. ولعل أبرز إشكال جمالي يواجهنا في أثناء استقصاء مكونات مسرحية «إيون» وسماتها، يتمثل أساسا في ذلك الملمح الفني الذي يملك من قوة المكون دون أن يتمتع مع ذلك بمزية الحضور الدائم في مطلق أنواع التراجيديا بمافيها تلك التي لم ينظّر لها أرسطو. إن الأمر يتعلق بمسألتي التحول والتعرف اللذين مثلا في «إيون» رتبة درامية حاسمة، وأسهما في أداء وظائف دقيقة، من قبيل التركيب المفصلي بين قسمي التراجيديا، إضافة إلى التشويق ، ومد الحدث،وتصوير تفاصيل العاطفة الإنسانية. إلا أن أرسطو لم يشر بصريح العبارة إلى مسألتي التعرف والتحول في تعريفه الشهير للتراجيديا [1]، مثلما لم يورد لهما ذكرا ضمن أجزائها الكيفية أو الكمية.

وعلى الرغم من عدم إدراج التعرف والتحول ضمن المكونات الرئيسة للتراجيديا؛ تظل ماهيتهما في التكوين التراجيدي قائمة نظرا إلى قدرتهما القصوى على التفاعل الجمالي مع المكونات التراجيدية الأخرى. ويرتبط التعرف والتحول «بالفعل» الأساس في التراجيديا كما سبقت الإشارة، أي بالحادثة الأسطورية الكبرى التي تشكل بؤرة وقائع النص. وبواسطة هذا الارتباط المتفاعل يسهم «الفعل» في تأكيد طبيعة

---

(1) يعرف أرسطو التراجيديا بأنها «محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لابواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهيـــر من هذه الانفعالات»، ترجمة ع. بدوي، ص 18.

التراجيديا وصيفتها النوعية. وعن هذا التفاعل يقول أرسطو:

«أقول عن الفعل إنه «بسيط» إذا كان محكما وواحدا [...] وكان تغير المصير قد حدث دون تحول ولاتعرف، ويكون «مركبا» إذا كان تغير المصير قد تم بفضل التعرف أوالتحول أو كليهما معا».(1)

والتعرف والتحول ملمحان هيكليان في التراجيديا؛ حيث إن وظيفتهما تكون حاسمة في التركيب التراجيدي لأقسام النص وترتيب أفعاله. أي إنهما يحسبان على البلاغة الهيكلية المختصة بالتنسيق والربط والهيكلة، فضلا عن التفاعل. من هنا يكون التحليل ملزما بتمييز الطبيعة النوعية «للفعل» من حيث كونه بسيطا (بدون تعرف وتحول) أو مركبا. غير أن للتعرف والتحول وجها آخر إلى جانب الوظيفة الهيكلية، يتمثل في مساهمتهما في تنميط الشخصية التراجيدية، وتحديد هويتها الخلقية والنفسية والمعرفية. وبإمكان القارئ أن يتلمس ملمحاً من تلك المهمة التنميطية في التدقيق الأرسطي الآتي:

«التعرف Anagnôrisis كما يدل عليه اسمه، انتقال من الجهل إلى المعرفة يؤدي إلى الانتقال: إما من الكراهية إلى المحبة، أو من المحبة إلى الكراهية عند الأشخاص المقدر لهم السعادة أو الشقاوة. وأجمل أنواع التعرف المصحوب بالتحول Peripeteia، من نوع ما نجده في مسرحية «أوديفوس» .(2)

---

(1) فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص 29-30.

(2) نفسه، ص 32.

إن انتقال «أوديب» من الجهل إلى المعرفة يصحبه كذلك انتقال من السعادة إلى الشقاء. بذلك يتركب «الفعل» الأساس في تلك التراجيديا؛ أي أن الشكل الهيكلي يلحقه تغير عند نقطة التمفصل الدرامي. أضف إلى ذلك أن التغير يلحق أيضا مزاج الشخصية وطبيعتها النفسية ومصيرها. وبذلك يغدو من المشروع الحديث عن بلاغة مزدوجة للتعرف والتحول: تلك التي تخص هيكل الحكاية أو حدثها الرئيس، وتلك التي تخص طبائع الشخصيات أو أخلاقها حسب أرسطو دائما.

في مسرحية «إيون»[1] ثمة تعرف مزدوج بين الأم وابنها. ويتم التعرف عن طريق الأشياء التي كانت تحتويها سلة المولود «إيون»:

«كريوسا : أي منظر غير متوقع أراه؟

إيــــون : إخسئي أنت،فكثيرا ما عرفت من قبل أنني......

كريوسـا : ليس هناك صمت في مثل حالتي، لاتوجه النصح إلي

فأنا أرى السفط الذي ألقيتك فيه ذات مرة،

ياولدي، حين كنت لم تزل طفلا، رضيعا،

في كهف الكوكروبس عند الصخور الممتدة ذات القباء

سأغادر هذا المحراب -حتى لو كان في ذلك موت محقق

---

(1) يرى العديد من النقاد أن ذكاء يوربيديس وجماليته الدرامية يتجليان أساسا في مشاهد التعرف. أنظر في ذلك:

Euripides, Tragedias (1), Edición de Juan Antoñio Lopez Férez, Cátedra 1985, P.49.

(تغادر المحراب وتعانق إيون)

إيـــون : اقبضوا على هذه المرأة. لقد انتابها جنون رباني فابتعد عن مذبح المحراب. قيدوا ذراعيها.

كريوسا : اقتلوني ولاتعفوا عني. سوف أعانق هذا السفط وأنت ومتعلقاتك المخبأة بداخله.

إيـــون : أليس هذا شيئا مفزعا. فلقد أصبحت ملكا بالكلام

كريوسا : كلا. بل عثرتُ عليك أيها الحبيب من تحبك

إيـــون : أنا.. عزيز عليك. وقد حاولت أن تقتليني غدرا

كريوسا : أنت ولدي، فإن كان الأمر كذلك فأنت أعز مالدى والدتك

إيـــون : كفى عن التحايل وإلا فسأستولي عليك بيدي هاتين

كريوسا : ليتك تفعل. هذا ما أهدف إليه ياولدي

إيـــون : هل السفط خال أم يحتوي على شيء بداخله؟

كريوسا : على أقمطتك التي ألقيتك معها ذات مرة

إيـــون : هل تقدرين على تسميتها قبل أن ترينها بداخله؟

كريوسا : نعم وإن لم أخبرك بها صحيحة أسلم نفسي للموت

إيـــون : تكلمي. فهناك شيء مفزع في تصميمك

كريوسا : دققوا النظر. يوجد رداء نسجته بنفسي عندما كنت فتاة

إيـــون : مانوعه؟ هناك أنواع كثيرة من أردية الفتيات

كريوسا : غير مكتمل.. قطعة فنية تشهد بموهبتي حين كنت فتاة

إيـــون : أي منظر موجود عليه؟ بذلك سوف لاتخدعيني

كريوسا : عليه رسم الجورجونة منسوجا بالخيوط وسط الرداء

إيـــون : أيا زيوس. أي حظ عاثر يطاردنا.

كريوسا : محاطة بإفريز من الحيات على طريقة العباءة (أيجيس)

إيـــون : (يرفع الرداء عاليا وينشره أمام النظارة) انظروا هاهو الرداء إننا نكتشف صحة النبوءة

كريوسا : إيه أيها العمل الذي صنعته أيام الصبا ولم أره منذ ذلك الحين

حيات، شيء عتيق، من الذهب الخالص،

عطية من أثينة التي تطلب أن يتحلى بها الأطفال دائما.

إنها صورة من حياة أريختونيوس القديم.

إيـــون : ماذا تفعل -ماذا تفيد هذه التحفة الذهبية، أخبريني.

كريوسا : إنها قلادة يضعها الطفل المولود، يابني.

إيـــون : إنها موجودة. لكنني أتوق إلى معرفة الشيء الثالث.

كريوسا : إكليل من أغصان الزيتون وضعته حينذاك حول رأسك ذلك النبات الذي كانت أثينة أول من زرعته على صخرتنا

فإن كان الإكليل مازال موجودا فهو لن يفقد لونه الأخضر.

بل لم يزل نضرا، إذ أنه من نبات الزيتون المقدس.

إيـــون : والدتي العزيزة، إنني سعيد وأنا أنظر إليك». [1]

إن موقف التعرف ذو طول نسبي، لذا فقد أتى على مستويات أسلوبية متباينة تباين عناصره الموضوعية. وفي سياق هذا التباين يمكن الحديث عن مقدمات التعرف، وغزارة إيحاءاته مع ما يصاحب كل ذلك من تفنن تشويقي قصد اللعب بأهواء المتلقي (المشاهد). ولنا أن نعتبر خطاب الكاهنة «لإيون» علامة قوية تنزع لكي تجعل حدا لتلك المقدمات وتضعنا على مشارف التعرف ذاته:

«الكاهنة: خذ هذه الأشياء، وحاول أن تتعرف الآن على والدتك». [2]

إن التعرف إذ يشوق؛ يصبو إلى تلبية حاجات متأصلة في الشعور الإنساني، مما يؤكد صلته بالتطهير Catharsis حسب المنظور الأرسطي. ومن هنا حتمية أن تؤخذ الوظيفة التشويقية بعين الاعتبار من حيث هي تداخل متواشج للغايتين النفسية والهيكلية اللتين تقتضيهما التراجيديا. ولعل التعرف بهذا المفهوم الجمالي أن يفقد الكثير من أهميته الباطولوجية التي يعتمدها بعض النقاد في مقاربة التراجيديات الإغريقية، ويتخذونها

---

(1) إيون، ص 104-106.

(2) ص 102.

أداة معيارية (علمية!) لتقري الغاية المنفعية أو الموضوعية للنص التراجيدي.

في مشهد التعرف تتبلور الدراما أساسا في أعماق «إيون» الذي سيظل آخر من سيعرف الحقيقة، بعد أن أدركتها كريوسا قبله، واطلع عليها القارئ (المشاهد) قبلهما منذ بداية المسرحية. فالصراع لايحتد بين «إيون» وأمه مادام خطابها أضحى تأكيدا أسلوبيا لخطاب «إيون» الذي يهددها بأشد أنواع العقوبات وأفظعها، تنفيسا عما ألحقته به من أذى (يأمر بالقبض عليها، يرميها بالجنون، يأمر بإبعادها عن المحراب، يأمر بتقييد ذراعيها، يرميها بالتحايل، يهددها بالضرب). وتَثْبُت صيغة التأكيد الأسلوبي لما أن ترضى كريوسا بكل ذلك ولاتتخذ موقف الإنكار، وتطلب أن يقتلوها وألا يعفوا عنها، وتقبل إن عذبها ولدها، مثلما تقبل أن تسلم نفسها للموت.

فالتوتر إذن قائم في مشهد التعرف السالف في غور شخصية «إيون». على أننا لن نعدم تجليا آخر من تجليات ذلك التوتر لما أن ندخل المتلقي في اللعبة الجمالية. ذلك أن القارئ لايطمئن له بلبال حتى بعد أن عرف معظم الحقيقة منذ البداية، وحتى بعد أن علم أن كريوسا تعرف بدورها الحقيقة. فالقارئ بحكم نزوعه الإنساني يصبو إلى أن يطلع «إيون» بدوره على الحقيقة. وحيث إن أمر ذلك الاطلاع يبقى معلقا، ممططا؛ فإن منافذ التعرف تظل مشرعة دوما على شتى إمكانيات التوتير وتوابعها الأسلوبية. ومن هنا تنبع الأهمية الجمالية القصوى للوظيفة التكوينية للتعرف في بناء التراجيديات الإغريقية وفي مد أحداثها على آفاق وعوالم جديدة

يقتضيها المنطق الداخلي لهذا النوع الدرامي.

يشتمل مشهد التعرف في «إيون» على وفرة في المعلومات مثلما ينبني على احتمالات الصراع المشار إليها آنفا. والحق أن وظائف معلومات التعرف غير قابلة للفصل عن احتمالات الصراع إلا على سبيل تبسيط التصور. ذلك أن محتويات السفط (السلة) تعرض أمام «إيون» مثلما تعرض أمام عيني القارئ (المشاهد) بقصد أن يستخلص منها يقين الاقتناع. صحيح أن القارئ على علم مسبق بجل الحقيقة إن لم نقل كلها؛ إلا أنه يظل جاهلا تفاصيلها. لذا تأتى الشاعر المسرحي في عرض محتويات السفط أمام عيون «إيون» والمتلقي الذي يفترض فيه أن يكون إنسانا سيشغف حتما بقوة العرض ذاتها وجمالية إيقاعها المتباطئ، وتلكؤ امتدادها المسرحي.

يحتوي السفط على ثلاثة أشياء (الرداء- القلادة- الإكليل). ويحظى الرداء والإكليل بوفرة غنية من التفاصيل. ولكل منهما حكاية موجزة ودالة، مثلما لهما شخصيات وزمن ومناسبة. في حين لم تخصص القلادة إلا بتفاصيل وصفية لازمة وضئيلة العدد. وفي هذا التفاوت الوصفي تنوع يكسر تراتبية المحتويات وإيقاع تقديمها وتلقيها.لكن قبل هذا وذاك هل ثمة دلالة عميقة لعدد الثلاثة؟. يكفي القول إن الوظيفة البنائية لهذا العدد الثلاثي مبررة هنا فنيا قبل أن تكون مبررة إشاريتها الإنسانية سيميولوجيا، مادام الموقف الدرامي يقتضي توكيدا (ثلاثيا فمافوق) يقنع «إيون» ويطمئنه ويزيد في إقناع المتلقي.

التـعرف إذن في «إيون» تشـييئ مـادي لايخلو من وظيـفة بنائيـة، وإن كان لايعـد، حسب التصور الأرسطي، نوعـا راقيا من التعـرف بسبب تلك التشيئية ذاتها.[1] ولقـد ساير إيليـا حاوي هذا التـخريج لما أن عـاين في «إيون» غطا مـن «التـعـرف الداني المتناول لأنه قـائم على الأشـيـاء».[2] ونعتـقد أن المفـاضلة بين أنماط التعرف إنمـا هي من قبيل تصنيـف المعطيات المسـرحيـة من الخارج، وأنـه لايمكن التعـويل النهـائي عليهـا في التـقيـيم الجـمـالي. وواقع الأمـر أن هـذا الملمح لم يخـف على فطنة أرسـطو الذي اعـترف في حـسم بأن أجـود أنواع التعـرف تلك التي تسـتـمد من الحـبكة الدرامية ذاتها.

وينتج التحول عن التـعرف. لكن هل نقدر على أن نتصـور تعرفا بدون تحول؟. إن ذلك ممكن في كل أنواع الكتابة السردية التي قد تتضـمن على الأقل مـشهدا أو لقـطة تعرف وحـيدة، بحيـث تنصرف الوجـهة الإبداعـية آنذاك إلى صياغة جنسية مفارقة. إلا أن التـرجيديا الإغريقية تعول كثيرا في انبنائهـا على الفسحـة العريضة التي تعطـيها للتـعرف باعتـباره عتـبة «التطهير»، ورتبة استراتيجية لسبر أغوار النفس الإنسانية وتعرية خفايا تناقضاتها.

لكل ذلك كان التـعرف في النوع التراجيـدي يقتضي، بنائيا، الـتحول. وفي مسرحيـة، «إيون» لم يخرج يوربيديس عن تخوم تلك الاستـراتيجية

---

(1) فن الشعر، ص 44.

(2) يوربيـديس والتراجـيديا الإغـريقيـــة، دار الكتـــاب اللبـــناني، بيـروت 1980، هامش صفحة 169.

النفسية لما أن ربط بين الإمكانيتين التعبيريتين ومزج بينهما في بيت شعري تضمن، في وقت واحد، خاتمة المرحلة التعرفية وبداية مرحلة التحول:

«إيـــون : والدتي العزيزة، إنني سعيد وأنا أنظر إليك،

وأحملق في وجنتيك السعيدتين

كريوسا : ولدي، أنت لأمك ضوء من ضوء الشمس

- وليغفرلي إله الشمس ذلك - أضمك بين ذراعي،

أنت كنز لم أكن أتوقع العثور عليه، خيل إلي

أنك ذهبت مع برسيفوني إلى عالم الموتى -إلى العالم السفلي.

إيـــون : لكنني الآن بين ذراعيك ياأمي العزيزة،

وهاأنذا أظهر حيا لا ميتا.

كريوسا : ياه! يامساحات ممتدة في السماء اللامعة،

أي صيحة أطلقها، أي

صرخة أبعث بها؟ من أين تدفقتْ نحوي

هذه السعادة المفاجئة؟ من أين

حصلنا على هذه البهجة (المشرقة)؟

إيـــون : كنت أتوقع أن يحدث لي أي شيء،

ياوالدتي، إلا أن أكون ابنا لك.

كريوسا : لكنني مازلت أرتعد خوفا...

إيــــون : مِن ألا أكون لك -وأنا لك فعلا؟

كريوسا : نعم [...]». [1]

ينم مطلع هذا النص عن آخر تفاصيل التعرف -«أنا أنظر إليك، وأحملق في وجنتيك»- مثلما ينم عن توطيد عاطفة السعادة المتبادلة بين الشخصيتين قبل أن يتحقق بينهما الاندماج الكلي. والسعادة في هذا المطلع، كما في مرحلة التحول برمتها، هي في وقت واحد «دلالة» و«رتبة فنية»، وإن شئنا بعض الدقة قلنا إنها سمة تكوينية في التراجيديا، لذا فقد لفتت نظر أرسطو وأضحت ضابطا من ضوابطه المستخلصة، شأنها في ذلك شأن سمة الشقاء.

غير أن تباينا حادا سرعان ما ينجلي بين إيقاع التعرف وإيقاع التحول. ذلك أن القارئ لايصادف في مشهد التحول اندفاعا لغويا في تقديم المعلومات والتفاصيل المادية المتعلقة بمحتويات السفط وبشخصيتي الأم والإبن، قدر ما يواجه كتابة درامية متأنية تلتقط جزئيات العاطفة الإنسانية وتسجل تحولاتها. هكذا يحقن المتلقي بجرعات متأنية ليس إلا.

ولعل جمعا بين صورتي «أوديب» و«إيون» وأمهما فيما بعد مرحلة

---

(1) إيون، ص 106-107.

التعرف أن يؤكد أسلوب التقتير التراجيدي في تقديم الحقائق الجديدة ومعلومات التحول، وتعويضها -بدلا من ذلك- بأسلوب تصويري يتوخى التباطؤ في متابعة تفاصيل الأعماق.

وفي سياق هذا التصوير المتأني تندرج عناية يوربيديس بالمجاز من حيث هو مظهر بلاغي يواكب الإيقاع المتباطئ في تقديم تفاصيل حدث التحول. والمجاز بذلك يسند الوظيفة الهيكلية للتحول ويخفف من حدتها الصارمة ويساهم في الوقت ذاته في تنوير الخلجات واستشراف السمات الدالة في الشخصية التراجيدية. تقول كريوسا لابنها:

«أنت لأمك ضوء من ضوء الشمس».

بمثل هذا البوح يجنح يوربيديس إلى أن يركب في هذه المرحلة الجديدة مركب الإيقاع المتباطئ. فالمجاز اللغوي ذو القرينة الحالية له في هذا المقام التصويري وظيفة درامية بينة حتى وإن كان ثمة تفاوت بلاغي محتمل ناتج عن تفاوت الترجمات اللغوية للصورة [1]. يضاف إلى ذلك الوظيفة التخييلية التي يفترض أن تستثيرها الصورة لدى المتلقي عندما يتابع خطاب كريوسا لابنها مجازا:

«خيل إلي أنك ذهبت مع برسيفوني إلى عالم الموتى- إلى العالم

---

(1) يمكن القارئ أن يلمس جانبا من التفاوت البلاغي بين الترجمة العربية للبيت الشعري السابق وبين ترجمته الفرنسية:

"Créuse: O mon enfant, ô lumière plus douce pour une mère que celle du soliel". Voir Euripide, Thèâtre complet (4), Tr: Henri Berguin, Flammarion, 1966, p. 110.

السفلي»[1].

ولعل التعبير مجازا أن يضفي على الصورة اللغوية في النص التراجيدي هالة مترعة بالمهابة والاحتفال، وإن كانت وظيفته التخييلية ستظل ولاشك ناقصة، في غياب مهابة العرض المسرحي. غير أن القارئ بإمكانه أن يغني، على نحو آخر، أبعاد الصورة اللغوية بالرجوع إلى المعجم الميثولوجي ليستشرف عبره تلك الدائرة الدلالية الأخرى التي يستثيرها في المخيلة كل من الإسمين الأسطوريين «برسيفوني» و «العالم السفلي». وفي هذه الحال سننتهي إلى أن مجاز التراجيديا يمتح بدوره من معين الميتوس، وكأن مجموع الدوائر الدلالية والبلاغية تصبو في النص جميعه إلى أن تتقاطع بانسجام ضمن نسق نوعي مخصوص. لنمعن النظر، على سبيل المثال، في الحدث الدرامي في هذه المرحلة التحولية لنتأكد من أنه يأبى هو الآخر إلا أن يذعن لسلطة التصوير المتأني:

«كريوسا: ياه! يامساحات ممتدة في السماء اللامعة» [2].

فالمجاز، بعد أن تتبدل طبيعة الحدث الممتدة، يغدو سياحة خيالية نائية، أو هو دعوة إلى سياحة تحلق خارج وطن النص، على أساس ألا تنقطع الصلة خلال ذلك الخروج بين القارئ والنوع التراجيدي الذي يستثير متعته الخيالية الخاصة. وبذلك تنوب تلك الدعوة الخيالية عن الامتداد الحدثي المألوف، نيابة طبيعية ومتسقة.

---

(1) إيون، ص 106.

(2) إيون، ص 107.

وإذا ماغيرنا منظور التحليل نحو المكون الموضوعي جاز لنا القول إن دلالة المجازات التراجيدية لاتستمد كلها من موضوع المسرحية ذاته، بل من جلال العرض أيضا، إن لم نقل من محاكاة الفعل النبيل التام محاكاة ركحية. ذلك أن بعض الدوائرالدلالية المباشرة للمجاز التراجيدي تمضي في واد يقتضيه الواقع اللغوي للجمل والكلمات، بينما قد ينصرف موضوع المسرحية الرئيس في واد آخر وليس من اللازم نصيا أن يتطابقا ويتفقا في وحدة موضوعية مادام كاتب المسرحية قد راهن على أن تشفع اللفتة المجازية الجزئية أو الموضوع برمته بملمح فني محدد يقتضيه الإخراج المسرحي. ذلك أن جلال العرض المسرحي يفترض فيه العمل على تقريب وظيفة المجاز من وظائف المكونات المسرحية الأخرى، بما فيها المكون الموضوعي، محققا بينهما الانسجام النوعي المطلوب. في حين تنزع المجازات في الجنس الروائي -مثلا- نزوعا قويا لكي تتشكل موضوعاتها من الطينة نفسها التي تتشكل منها المادة اللغوية الخام لموضوع الرواية. صحيح أن الأمر لا يتجاوز مرتبة «النزوع» دون أن يرقى إلى مرتبة التطابق. إلا أن تلقي المجاز في الرواية لايتطلب لغة نوعية إضافية كتلك التي تطلبها لغة المجاز المسرحي من لغة العرض، أو تلك التي تطلبها لغة مجاز القصة السينمائية من لغة الفيلم المصور.

تلك إذن جوانب من وظائف المجاز في مرحلة التحول التي اقتضت دونما شك وظائف مجازية مغايرة لتلك التي اقتضتها مرحلة التعرف. وفي الحالتين معا تظل إمكانيات المقابلات النقدية ممكنة، وهي مقابلات من شأنها أن تكشف عن الوتيرة التي يزرع بواسطتها الأدب المسرحي في

أعماقنا القيمة الدرامية، اعتمادا على التقابل الأسلوبي بين النفاصل الإنسانية لوظيفة التحول وبين التباطؤ في عرض معلومات التعرف. ولعل مجموع التلوينات الأسلوبية للتعرف والتحول التي يمكن استشرافها في النصوص التراجيدية الإغريقية أن تؤكد تكييف هاتين السمتين التكوينيتين بالخصائص النوعية للتراجيديا. لذلك يغدو من المناسب جدا تحكيم سياق الجنس أو النوع الأدبي في كل عملية استكشافية نروم من ورائها تلمس الوظائف الجمالية والتلوينات الأسلوبية لمكون أو سمة نصية.

تمتد فعالية التعرف والتحول إلى حوار الخاتمة أو الجزء الكمي الرئيس المسمى بالمخرج Exodus. وفي خاتمة «إيون» تتعدد التجليات الجمالية لتلك الفعالية. ذلك أن الصفحات الأخيرة من المسرحية يمكن أن تعد بمثابة رجع الصدى للمعلومات المضمنة في البرولوج وكذا المعلومات الواردة فيما بعد البرولوج:

«إيــون : يالاس، ياابنة زيوس الأعظم، بلاشك

تقبلنا حديثك. أومن الآن بأنني ابن

للوكسياس من هذه السيدة -ولم أكن مؤمنا بذلك من قبل.

كريوسا : استمعي الآن إلي: أثني على فويبوس ولم أكن أثني عليه من قبل.

إذ أعاد إلي ولدي الذي كان يتجاهله في الماضي.

عزيزة علي هذه البوابات ومحراب الإله

رغم أنها كانت كريهة من قبل. إنني الآن أمسك بيدي
مقرعة الباب في سعادة وأنا أودع البوابة.

أثينـــة : أثني عليك إذ تحولتِ نحو مدح الإله، حقا
قد تأتي أعـمال الإله متمـهلة، لكنها في النهاية نافـذة غير متمهلة.

كريوسا : ولدي، لنعد إلى مدينتنا.

أثينـــة : عودا، ولسوف أرافقكما.

كريوسا : ونعم مرافق لنا.

أثينـــة : إذ أنني أيضا أحب مدينتكما.

كريوسا : ولتجلس أنت على العرش العتيق (إلى إيون)

إيـــون : إرث قيم في نظري

(يغادر الجميع المسرح.. ماعدا أفراد الكورس)

الكورس: أبوللون، ياابن زيوس. سلاما. إن من تطارد المتاعب منزله عليه أن يبجل الآلهة ويتذرع بالشجاعة.
في النهاية يحصل الأخيار على مايستحقون أما الأشرار، فحسب ماتقتضي طبيعتهم، لايوفقون. (يخرج أفـراد الكورس)». (1)

والحق أن الأسلوب التصويري ينزع هنا منزعا توكيديا يتوخى تثبيت

(1) المصدر نفسه، ص 115-116.

جانب من تفاصيل التعرف، لكن في صيغتها المتحولة. ف «إيون» يقر الآن أنه ابن أبولون وكريوسا. ونعلم أن أبولون لم يعد يتجاهل ابنه كما كان شأنه في الماضي، مما يعني انقلاب الموقف الدرامي من التجديف في حق الآلهة إلى مدحها. أضف إلى ذلك أن أسلوب رجع الصدى يتجلى أيضا في التقابل بين وظيفة هرميس في المقدمة ووظيفة الربة أثينا في الخاتمة، مثلما يتجلى على مستوى إيقاع اللغة التصويرية المتباطئة التي تعمدها الشاعر في جل مواقف النص وجمله. فإذا كان يوربيديس قد توخى تصوير تفاصيل الحياة العاطفية والمادية بلغة مسرحية مخصوصة دراميا، تجنح نحو التجسيد ووضع دقائق العاطفة ومعطيات الحياة المادية تحت عيني القارئ (المشاهد)؛ فإن إيقاع الإكسودوس أذعن بدوره إلى تلك اللغة البصرية المتأنية إلى حد بعيد، بل ربما كاد الإيقاع المتباطئ أن يصل إلى مشارف الثقل الساذج:

«عزيزة علي هذه البوابات ومحراب الإله

رغم أنها كانت كريهة من قبل. إنني الآن أمسك بيدي

مقرعة الباب في سعادة وأنا أودع البوابة».

ويمكن القول في وجازة إن في خاتمة «إيون» ما يكفي من القرائن الأسلوبية والهيكلية التي توكد مدى الانسجام الحاصل بين البرولوج والإكسودوس. غير أن الإشكال الذي يلزم البث فيه بعد ذلك يمكن اختزاله في التساؤل الطبيعي الآتي: ماهي الوظيفة الأدبية التي قد تكون أفرزتها مرحلة مابعد التعرف والتحول؟. وبصيغة استفهامية أكثر اتساعا: إذا كان التعرف والتحول قد برزا في الخاتمة كرجع الصدى؛ فأي وظيفة

يمكن أن تكون لهذا الرجع في تشكيل تراجيديا الخاتمة؟.

من المعروف أن النهاية الحزينة ليست مكونا من مكونات التراجيديا بما فيها التراجيديات الإغريقية. ومنذ أرسطو إلى يومنا هذا تفطن نقاد المسرح إلى أن مثل تلك النهاية ليست علامة على هذا النوع المسرحي، مما يقتضي من البحث أن ينصرف في مسار مغاير لاستشراف علامات أخرى أكثر تعبيرا عن النوع التراجيدي. و«لقد جرى الناس على النظر إلى خاتمة كل من التراجيديا والكوميديا ليحكموا بأن المسرحية تراجيديا أو كوميديا: ولكن هذا المقياس ليس صحيحا على إطلاقه، فمن التراجيديا ما ينتهي بسلام كمسرحية «الخيِّرات» لإيسخيلوس، إذ تنقلب آلهة الانتقام التي ترمز لوخز الضمير إلى آلهة رحمة خيرة تعفو عن الذنب وتتقبل التوبة في معبدها الذي أقيم على ساق الأكروبول. وإذن فهذا المقياس لايكفي، ولربما كان أصح منه ماذكره «أرسطو» من أن التراجيديا تمتاز بنبلها، نبلا في الأسلوب الشعري، ونبلا في الشخصيات التي يصورها الشاعر».[1]

إن الطريف في هذا التخريج جنوحه نحو تلمس جانب من العلامات التكوينية تصبح بمثابة علامات على النوع التراجيدي ذاته. وإذا كان أرسطو يرى إمكانية استشراف العلامة التراجيدية في نبل أسلوب المسرحية الشعرية، وفي نبل سلوك الشخصيات التي يصورها الشاعر، فإنه لايفتي في الحقيقة بأدوات أخرى غير السمات والسمات التكوينية التي يطرد ورودها في التراجيديا. وبصيغة أخرى نرى أن تجنيس

(1) محمد مندور، في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة ط 5، ص 141.

التراجيديا الإغريقية لايمكن أن يتم في غياب مساءلة مكونات النوع وسماته، بغض النظر عن التغيير الموضوعي الذي قد يطرأ على مادة المقدمة أو الخاتمة. لتكن التراجيديا شقية أو سعيدة، إلا أن على مادة الإكسودوس أن تكون قابلة للمساءلة الجمالية ضمن دائرة المكيفات العامة المهيمنة على النوع.

وإذا عدنا الآن إلى التساؤل السالف؛ قلنا إن أذيال التعرف والتحول في نهاية مسرحية «إيون» ليست إضافات زائدة بل علامات نصية خاضعة بانسجام إلى السمت الدرامي المهيمن. صحيح أننا لانتناسى التهمة التي رمي بها يوربيديس بشأن ارتباكه في إنهاء تراجيدياته. إلا أن مايتراءى لنا في «إيون» تخصيصا هو فعالية التعرف والتحول في تعميق الوظيفة الدرامية، أي في توكيد الغاية التطهيرية بعد أن تكون نفوس القراء (المشاهدين) المشرئبة، قد عذبت بقدر كاف من التوتير. إن يوربيديس يلطف هنا- إن لم نقل يتراجع- عن التجديف في حق الآلهة، مثلما يغازل حميمية عواطفنا من خلال استحضار تلك السمة الأسطورية التي تشي بالدفء العائلي في اللغة التراجيدية:

«كريوسا : ولدي، لنعد إلى مدينتنا.

أثينة : عودا، ولسوف أرافقكما.

كريوسا : ونعم مرافق لنا.

أثينة : إذ أنني أيضا أحب مدينتكما». [1]

---

(1) إيون، ص 116.

إن يوربيديس إذ يثبت، من جانب، الأصل الإلهي لأسرة الأيونيين [1]، فإنه يعمق، من جانب آخر، الإحساس الإنساني السعيد الذي تقتضيه الحبكة المتكاملة في النص. ذلك أن كلام هرميس في مقدمة المسرحية يتضمن قدرا من العلامات الدالة على تمزق شمل الأسرة ومأساوية مصيرها، في حين تتضافر جمل كريوسا وأثينة والجوقة في خاتمة المسرحية لتعيد للأسرة دفئها الضائع وحميمية صلتها بالمحيط السعيد. إنه التوازن المنسجم فيما بين وظائف الشخصيات والبناء العام. ومن أجل ذلك لانتفق مع ماذهب إليه عبد المعطي شعراوي من أن شخصيتي الإله هرميس والربة أثينة لادور لهما في تطور الأحداث [2]

ويوربيديس بمثل هذه الحبكة المتوازنة يعيد إلى أذهاننا أننا بصدد إبداع أدبي بدل أن نكون إزاء مقال فلسفي متشكك. ولعل الوظيفة الجمالية لأشطر الخاتمة ومافيها من نتائج التعرف والتحول؛ تتجلى في اشتغال ذلك الملمح الإنساني الدافئ الذي استلزم تصويره قدرا معلوما من المظاهر الأسلوبية كالتقابل والتوازي والتوازن والتوكيد ورد العجز على الصدر والتوليف فيما بين مكونات النص وسماته، ومقدمته وخاتمته، ومايواكب كل ذلك من دلالات وغايات تطهيرية وأسطورية وتاريخية وإجتماعية. وتلك لعمري مظاهر أسلوبية تشف عنها فعالية التعرف والتحول في تراجيديا «إيون» بصفة عامة.

---

(1) انظر تفاصيل ذلك في تقديم عبد المعطي شعراوي لترجمة المسرحية، ص 5-6.

(2) المرجع نفسه، ص 22.

قـــراءة النـــوع بالنـــوع

لعله من بديهات الفكر النقدي القول أولا بتلاقح الأجناس والأنواع الأدبية والفنية وتداخل دوائرها فيما بينها، والقول ثانيا بتلك المتعة الخاصة التي تحققها قراءة نصوص النوع الواحد. وقد يبدو هذا التخريج، منذ الوهلة الأولى، تلفيقيا من حيث جمعه بين التعميم والتخصيص من أجل تحاشي التناقض المنهجي. غير أننا نرى في مثل ذلك الجمع المتنافر ظاهريا إقرارا بحقيقة جمالية تمليها الممارسة اليومية لقراءة الإبداع، قبل أن تكون مبدأ نقديا يفرض تلفيقه القسري فرضا. ذلك أن التلقي الأدبي ليس في ماهيته العميقة نمطا من التفكير الذهني المنصب على أجزاء وأشكال منعزلة كما لو تعلق الأمر بجزر منفصلة، وإنما هو وظيفة إنسانية يقف وراءها فكر بشري يفترض فيه الانسجام والوحدة حتى وإن تعددت مصادر تكوينه وتنوعت روافد نماذجه الأدبية المقروءة. فالذوق الأدبي للمتلقي يتشكل من أنواع الكتابة الأدبية وغير الأدبية التي تساهم في عملية التشكيل الذي يتسامى عن التفاصيل النوعية، دون أن تقتل فيه تلك القراءةُ الخصوصيةَ النوعية لكل عمل إبداعي يقرأه على حدة. فعندما يطالع المرء مسرحية جان بول سارتر «الفوضى والعبقرية» [1] ويستمتع بها من حيث هي مسرحية تعالج «حقيقة التمثيل» من خلال نص

---

(1) ترجمة جورج طرابيشي، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت.

مسرحي، مستعينا في ذلك بمقروئه من النصوص المسرحية ذات البنية المركبة أو ما يعرف بالمسرح داخل المسرح (ثلاثية بيرانديللو: ست شخصيات تبحث عن مؤلف -كل شيخ له طريقة- الليل نرتجل[1] /المشهد الثاني من الفصل الثاني من مسرحية شكسبير (مأساة هاملت) [2]/، مسرحية النورس لأنطون تشيكوف [3] /مسرحية اضطهاد واغتيال جان بول مارا، لبيتر ڤايس) [4]؛ تتكون لديه قناعة بتميز هذا النسق النصي المخصوص، وتنطبع في أعماقه صورة شخصية الممثل الإنجليزي كين kean بطل مسرحية سارتر مختلطة بصور شخصيات كانت تطمح هي الأخرى إلى تجسيد «حقيقة التمثيل» داخل نصوص تمثيلية. وبذلك تغتني تجربتنا الإنسانية عن طريق القراءة النصية المحددة والمتعالقة في نفس الآن مع نصوص أخرى لانقول إنها تشبه مسرحية سارتر أو تطابقها؛ وإنما تشترك معها في تشغيل بعض سمات النوع وتطويرها في سبل مغايرة.

غير أن قارئ مسرحية «الفوضى والعبقرية» لن يعدم، إضافة إلى ما سبق، جسورا تكوينية فيما بينها وبين مكونات أخرى مستخلصة من أنواع أدبية أخرى أو حتى من فنون إبداعية ليست أدبية بالضرورة. ذلك

---

(1) ترجمة محمد إسماعيل محمد، وزارة الإعلام الكويت، 1977، سلسلة (من المسرح العالمي 99).

(2) ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، 1970، روايات الهلال (254).

(3) ترجمة أمين العيوطي، مجلة (المسرح) ع27، مارس 1966.

(4) ترجمة يسري خميس، مشروع المكتبة العربية، دار الكاتب العربي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة 1967.

أن تفاصيل التكوين المركب في مسرحية سارتر قد تنعتق من الحيز النصي الضيق لتنحشر في جدل مع تفاصيل تكوين مركب آخر في رواية «قلب الليل» لنجيب محفوظ على سبيل المثال أو في فيلم «Psicosis» هيتشكوك أو في لوحة «الكرنيكا» لبيكاسو. ولعل مانود توكيده من خلال هذا المثل المتعدد ليس القول بالتشابه الطبيعي بين الآداب والفنون والقول في الوقت ذاته بخصوصية كلٍ؛ وإنما إثارة الانتباه إلى ذلك الجدل الراجح بين المكونات الفنية جميعا، بحيث تنطلق القراءة من علامات فنية مضمنة في الإبداع، يستشفها المرء بواسطة المشاهدة أو القراءة أو التأمل أو الإحساس لكي يفضي به كل ذلك إلى بلورة تجربة ذوقية مخصوصة، تكون حصيلة تلاقح قلق فيما بين الشتيت والخاص.

هكذا يغدو العمل الإبداعي المفرد بمثابة نقطة تقاطع تسمح للناقد الأدبي أن يتسرب إلى كل نص أدبي عبر مجموعة من الأدوات التحليلية تكون وليدة الممارسة والتجارب الإنسانية التي يمر بها القارئ عندما يقرأ، قبل أن تكون حصيلة تقنين علمي راسخ. إن الأداة التحليلية هي إذن تحقق لاحق تسهم التجربة الذاتية في تشكيله إلى حد بعيد.

❀❀❀

ماذا يحدث عندما يُقرأ نص كوميدي انطلاقا من مكونات تراجيدية؟. ثم هل من المشروع تذوق مسرحية كوميدية بواسطة استحضار فضاءات فنية أخرى، تراجيدية أو غير تراجيدية؟ وأخيرا؛ هل يعني كل ذلك انتفاء المتعة الكوميدية الخاصة؟.

إن هذه الأسئلة وغيرها تمثل وجها آخر للإشكال المركب الذي خضنا فيه منذ بداية هذا المقال من أجل أن نبرز الطبيعة المتشابكة لقراءة الكوميديا من خلال ادعائنا أن تذوق كوميديا «الضفادع» لأريستوفان لايمكن أن يستنفذ مجموع طاقاته الذوقية دونما استحضار لمكونات النوع التراجيدي إن لم نقل عامة المكونات الفنية لدى الإغريق. ذلك أن حديث أرسطو عن المتعة التراجيدية أتى مرتبطا بمفاهيمه حول الغناء والنحت والشعر والملحمة والرسم والكوميديا والتاريخ والفلسفة والبلاغة والنقد، تارة عبر خطة المقارنة، وتارة ثانية عبر خطة المفاضلة، وتارة ثالثة من خلال إقامة جدل بين مكونات الأجناس والفنون وسماتها. لكل ذلك لانرى غضاضة في أن نشغل تفاصيل التصور الأرسطي من موقعنا المعاصر فنقرأ «الضفادع» في سياقها الكوميدي، باحثين عن متعتها النصية من خلال تقاطعها مع ألوان من فنون القول، بما فيها التراجيديا والنقد الأدبي.

تتقاطع في كوميديا «الضفادع» (1) سمات السخرية والأسطورية والنقد الأدبي والمناظرة والمكونات الدرامية المشتركة مع النوع التراجيدي. غير أن هذا التداخل الخادع بين شتيت المكونات والسمات لاينفي بتاتا الهيمنة الشديدة لسمة السخرية التي تغدو في هذا العمل

(1) تبدأ أحداث المسرحية بحوار ساخر بين كسانثياس والإله ديونوسوس وهما يمشيان إلى أن يصلا إلى دار يوجد بها الغلام هيراكليس خادم ديونوسوس. ويبدي الإله رغبة لخادمه تتمثل في البحث عن يوريبيدس باعتباره شاعرا بارعا، ويستعرضان معا قائمة بأسماء الشعراء. ويطلب ديونوسوس من هيراكليس أن يدله على أقصر طريق إلى أعماق الجحيم. =

تكوينية فتجعل من الميسور إدراجه ضمن النوع الكوميدي. ولعل انفتاح مسرحية «الضفادع» على سمات قد تبدو غريبة عن النوع الكوميدي بمفهومه السائد اليوم، وتقاسمها مع التراجيديا بعض المكونات أن يوحيا بأنها نص بدون هوية فنية، وأن يقرأ، في الوقت ذاته، بخصوصيتها النصية التي يصعب استشراف مثيل لها خارج نطاق الكوميديا الإغريقية. لذلك نرى أن التموقع الحائر لمسرحية «الضفادع» بين النزوع المنفتح على سمات ومكونات نوعية مفارقة، وبين الخصائص النصية الذاتية هو الذي يضمن لهذا النص صيغته النوعية المتميزة. ويبقى علينا بعد ذلك أن نبرز عمليا أبعاد هذا التموقع الحائر.

= ويحاور ديونوسوس ميتاويساومه كي يحتمل له حملا، كما يحاور خارون ويركب معه في زورقه لاجتياز البحيرة بين نقيق الضفادع وغنائها. ويحاور ديونوسوس الضفادع ثم يسكت نقيقها بريحه. ويلتحق كسانثياس بديونوسوس ويبديان خوفهما من الوحش أميوسا. ويناجي الكل، بما في ذلك الجوقة، الإلهَ باخوس. وبعد مغامرات في العالم السفلي واسترجاع ذكريات قديمة، يصل ديونوسوس وكسانثياس إلى باب عالم الموتى حيث يسمع ضجيج وصياح إسخيلوس وسوفوكليس. ويحدث خادم بلوتون كسانثياس عن معركة إسخيلوس وسوفوكليس كما يحدثه عن معركة إسخيلوس ويوربيديس للتربع على العرش إلى جانب إله الموتى بلوتون. أما سوفوكليس فقد تنازل لإسخيلوس الذي يتبارى فيما بعد مع يوربيديس بتحكيم من قبل ديونوسوس وتدخل من الجوقة بين الفينة والأخرى. ويزن ديونوسوس الشاعرين في كفتين كما يزن شعرهما، ويرجح كفة إسخيلوس كما يخبرهما أنه إنما جاء إلى عالم الموتى للبحث عن شاعر يستطيع أن يقدم لمدينة أثينا النصيحة السديدة الخالصة، بعد أن تكون قد خرجت منتصرة من الحرب. وبعد أن يستمع إليهما ويميل أحيانا إلى صف يوربيديس، يختار في نهاية الأمر إسخيلوس الذي يستعد لمصاحبة ديونوسوس نحو عالم الأحياء لتقديم النصيحة لمدينة أثينا. ويوصي إسخيلوس بلوتون بأن يعطي مقعده لسوفوكليس ليحتفظ به، فلربما عاد مرة أخرى إلى هذا المكان.

في سياق المشادة الكلامية بين إسخيلوس ويوربيديس ترتفع نبرة الأسلوب الساخر المتداخل مع جملة من المكونات والسمات المشار إليها أعلاه:

«إيسخولوس : ... كفى نقاشا لأني أريد وضعه في الميزان، فهذا وحده يستطيع أن يكشف عن حقيقة أشعارنا، ويفحص عباراتنا فحصا دقيقا.

ديونوسوس : اقتربا مني إذن، إذا كان لابد أن تزن فن الشعر كما يوزن الجبن...

(عندئذ يأتى بميزان كبير فيقف إيسخولوس ويوربيديس في كفتيه).

الجوقة : ياله من صبر جميل ذلك الذي يتحلى به هذان الشاعران البارعان. فها هما يأتيان بمعجزة غريبة كل الغرابة. فمن ذا الذي كان يفكر في ذلك؟ فإذا قدر أن جاءني أحد أبنائي بما كان يجري لرفضت بكل تأكيد أن أصدقه، واعتقدت أنه يهذي...

ديونوسوس : هيا قفا بالقرب من الكفتين..

إيسخولوس ويوربيديس : ها نحن أولاء قد اقتربنا..

ديونوسوس : عليكما أن تمسكا بالكفتين وتقولا ما تريدان ولاتتركا الميزان قبل أن أناديكما بصوت مرتفع.

إيسخولوس، ويوربيديس: سنمسك بهما ...

ديونوسوس : والآن أنشدا أشعاركما من فوق الميزان..

يوربيديس : ليت السفينة «أرجو Argo» لم تندفع بسرعة فائقة.

إيسخولوس : أيا نهر سيرخيوس Sperchios ، ويامراعي الأبقار

ديونوسوس : (يصيح عاليا)

إيسخولوس ويوربيديس: (يتركان الميزان)

ديونوسوس : إن كفة إيسخولوس أرجح.

يوربيديس : وما السبب؟

ديونوسوس : لأنه وضع في كفته نهرا، فبلل بيته بالماء كما يبلل تجار الصوف غزلهم، أما أنت فقد وضعت بيتا خفيف الوزن». (1)

لعله من الصعوبة بمكان قياس الدرجة الكوميدية في نص كوميدي مترجم. فبين القهقهة والابتسامة درجات تستعصي على الحصر الأسلوبي أو الإحصائي مهما أتت الترجمة دقيقة وأوغل منهج التناول في ادعاء «العلمية». وما من شك أن هذه الحقيقة النقدية تقيد إلى حد بعيد الوظيفة التحليلية بحيث يلزم أن نقتصر على الحد الأدنى من الإمكانيات الأسلوبية المتحققة والاحتمالات الدلالية فلا نتجاوزها إلى

---

(1) الضفادع ترجمة محمد صقر خفاجه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974، ص 164-165.

حد الرجم بالغيب. وفي ضوء هذه الحدود التي يشف عنها النص نفسه نرى أن الصورة المسرحية المقتبسة من «الضفادع» لاتفلح في أن تجعلنا نقهقه، إلا أننا لايمكن أن نمر بها دون أن نستشعر «قدرا» من السخرية يستعصي على الضبط حسبما نبهنا عليه. ولعل هذه الحالة الشعورية المزدوجة (عدم القهقهة + استشعار قدر من السخرية) أن تنتابنا حتى عندما نقرأ الصورة المسرحية نفسها مترجمة إلى اللغة الفرنسية ترجمة مختلفة [1]. ذلك أن وزن الشعر والشاعرين بالميزان أمر غير مألوف في مجالي النقد والحياة. غير أن مايرومه أريستوفان من وراء ذلك يتجاوز الوزن المادي إلى توخي القيمة الإنسانية توخيا لايحتمل الصدق أو الكذب، بحيث تظل عملية الوزن المادية وسيلة «مفارقة ironique» من أجل تصوير القيمة تصويرا جماليا ومقنعا (في حدود تلك الجمالية) وجاذبا للقارئ (المشاهد) بسبب طرافته. ولهذا من المنتظر أن تضؤل في التحليل أهمية القول بأن مسرحية «الضفادع» قد تستثير لدى المتلقي إما القهقهة أو مجرد الابتسامة، مادام القصد الفني العميق هو تصوير القيمة في حد ذاتها.

لقد جعل أريستوفان الإله ديونوسوس يبحر إلى العالم السفلي من أجل أن يصطحب معه إلى دنيا الأحياء شاعرا حكيما ليسدي النصيحة إلى مدينة أثينا في إحدى فتراتها الحربية العصيبة. ولقد كان في نية ديونوسوس أن يختار الشاعر يوربيديس. إلا أننا لن نحفل كثيرا

---

(1) Aristophane, Théâtre complet, Trad. M. J. Alfonsi, Tome 2, Garnier - Flammarion, 1966.P.P. 290-291.

بالحيثيات الخارجية التي جعلت أريستوفان يرجح كفة إسخيلوس الحكيم على كفة يوربيديس الذكي مادام ذلك الاحتفال سيفوت علينا حتما فرصة اختبار الحدود البلاغية التي نبوؤها الرتبة الأساس على طول هذا الكتاب وعرضه. ومن أجل ذلك ستكون سمة السخرية شغلنا الشاغل.

وزن الشعر والشاعر إذن وسيلة من الوسائل المفارقة، شأنها في ذلك شأن «التنكر» و«لبس القناع» و«الكلمات النابية» و«أحكام النقد الأدبي». والوسيلة هنا جمالية، أو على الأدق مجازية، لاتحتمل الصدق أو الكذب بحيث لايمكننا بتاتا أن نأخذها مأخذ الجد فنستخرج في ضوئها من مسرحية «الضفادع» أحكاما نقدية إلا على سبيل الاستيناس وليس الجزم [1]. وحتى التفاصيل البلاغية التي يستند إليها ديونوسوس لترجيح كفة إسخيلوس لن تخرج بدورها عن نطاق الاستيناس والصفة البلاغية التي قد تضلل. فأن يختار ديونوسوس إسخيلوس «لأنه وضع في كفته نهرا، فبلل بيته [الشعري] بالماء كما يبلل تجار الصوف غزلهم»

(1) نتفق مع أ. نيكول الذي يقول :«كان أريستوفانز متخصصا في تصوير الأفراد والحوادث، ولم يكن متخصصا في التحدث عن الصور الأدبية والحقائق العامة، كما لم يكن لتورياته الساخرة بالذات التي كان يوجهها إلى يوربيدز، أية أهمية في دراسة المسرح والمسرحية بوجه عام، بالرغم مما قد يكون لها من قيمة في فهم الآداب الأثينية الكلاسيكية». وفي مقابل هذا الرأي نتحفظ من التحمس الكبير الذي أبداه ج.غروب G.Grubs لما عالج ملهاة «الضفادع» باعتبارها من أهم «وثائق» النقد في القرن الخامس قبل الميلاد. انظر في ذلك:

- أ. نيكول، علم المسرحية، ص8.

- ج. غروب «النقد الأدبي في ملهاة الضفادع»، ترجمة عبد النبي اصطيف، الأقلام ع 12، س 13، أيلول 1978، ص 35-37.

«على حين اكتفى يوربيديس بأن وضع «بيتا [شعريا] خفيف الوزن»؛ إنما هو تعليل نقدي خادع مادام معيار المفاضلة النقدية هنا هو «الوزن المادي» وليس القيمة الفنية التي لايجهل ديونوسوس، ومعه أريستوفان، أن مسرح يوربيديس يتوفر على نماذج وعينات رفيعة منها. وسيمضي أريستوفان على هذه الوتيرة المادية المخادعة من أجل تقييم الشاعرين في صور مسرحية أخرى تنضاف إلى تلك التي تضمنتها الصورة المسرحية المقتبسة، إلى أن يتأكد المتلقي من أن الوسيلة التعبيرية لدى الشاعرين المتخاصمين لا تشكل في حد ذاتها حكم قيمة مادية حقيقية. وهكذا سترجح كفة إسخيلوس لأن «الموت» في بيته الشعري أثقل من «الإقناع» في بيت يوربيديس [1] ، كما سترجح كفته، مرة أخرى، لأنه «وضع في الكفة عربتين وجثتين، يعجز عن رفعها مائة من المصريين» على حين اكتفى يوربيديس بأن وضع في يد أخيلوس Achille خشبة لها ثقل الحديد». [2] إن الأمر يتعلق بتشغيل لسمة السخرية في أقصى درجات تحررها وقدرتها على التحويل والمسخ وقلب الحقيقة.

وبعد أن يسلم المتلقي بأن «الوزن المادي» وسيلة من وسائل إثارة قدر من السخرية دون أن تكون للوسيلة قيمة نقدية حقيقية من حيث دلالتها الموضوعية، ينبري الشاعر الكوميدي لكي يوكد كل ذلك عبر الأسلوب المسرحي الذي يكيف صيغ تقديم «الوزن المادي». ذلك أن تكرار المثال

---

(1) الضفادع، ص 167.

(2) نفسه، ص 167.

الوزني، وفسح المجال للجوقة من أجل التعليق الهزلي، والتلكؤ في تطور الحدث اعتمادا على تقنية الالتفات للتعبير عن الفكرة (إذا قدر أن جاءني أحد أبنائي بما كان يجري لرفضت بكل تأكيد أن أصدقه)، واعتمادا على التشبيه أيضا (كما يبلل تجار الصوف غزلهم) كل ذلك يؤكد للمحلل إذعان الشاعر المسرحي لشروط البلاغة المسرحية وامتثاله لمقتضيات الأسلوب الدرامي، حتى وإن طفت على سطح نص «الضفادع» سمات: التحامل الموضوعي، والوعظ، والتخريج المادي، والمصلحة القريبة.

غير أن أبعاد الأسلوب الدرامي لاتقف عند حدود المجاز، أو التكرار الموضوعي، أو السخرية من حيث هي سمة تكوينية، وإنما تنفتح على وسائل وإمكانيات تعبيرية إضافية، يعاينها المحلل الناقد في أنواع مسرحية وأدبية غير كوميدية. وهنا نضطر إلى التذكير بتلك الغاية المنهجية التي نتوخاها في هذا المقال، المتمثلة في مناقشة إمكانية تحليل النوع الكوميدي انطلاقا من مكونات النوع التراجيدي.

لكن لماذا هذا التلازم بين النوعين في الآداب الإنسانية بحيث إذا ذكر أحدهما استحضر الآخر؟(*) ثم ألا يمكن تحليل نص كوميدي دونما اعتماد الماهية الدرامية التي تتقاسمها الكوميديا والتراجيديا؟. الحق أن كل نص إبداعي يشكل كونا قائم الذات، بحيث لايمكن أن ينوب نص عن آخر فبالأحرى أن ينوب نوع عن آخر. إلا أن هذه الحقيقة الساطعة لايجب

(*) إننا لاننسى أن التراجيديا والكوميديا يعودان معا في الأدب الاغريقي إلى أصل ديني مشترك: الاحتفالات بأعياد باخوس.

عليها أن تنسينا أننا إزاء نص ينتمي إلى شروط إبداعية وتاريخية لاتتكرر في مطلق الكوميديات التي نعرفها. ذلك أن «الضفادع» كتبت من أجل غاية إصلاحية، ضمن حدود ثقافية لها صلة وطيدة بالتاريخ الإغريقي في فترة معطاة شأنها في ذلك شأن مسرحيات أريستوفان الأخرى. وأكثر من ذلك أن النوع التراجيدي قد ورد منفرسا في قلب مسرحية «الضفادع» التي تقيم نمطا من التناظر أو التقابل بين شاعرين مسرحيين عرفا من خلال إبداعهما التراجيدي. وفي الأخير لايجب أن ننسى أننا قد وقفنا على العديد من الأصول الكوميدية بفضل ملاحظات المعلم الأول الذي أبى إلا أن يخرج نوعا من تحت رداء نوع آخر، وألا يتكلم إلا مفاضلة أو مقابلة أو تعارضا. ذلك أن كتاب «فن الشعر» لأرسطو يخلو من تعريف متكامل للكوميديا، بينما لا تكشف الإشارات الباقية عن مواجهة مباشرة لهذا النوع الأدبي في ذاته، فمكونات الكوميديا وسماتها ينظر إليها في «تعارض» مع مكونات التراجيديا وسماتها، من حيث هي نوع مسرحي راق. غير أن غياب التكامل والمباشرة في كتاب أرسطو -لأسباب موضوعية- [1] لا يلغي القيمة الجمالية لجملة من الخصائص الفنية التي تدبرها المعلم الأول في النوع الكوميدي، من قبيل: محاكاة الأراذل Hommes Bas ، وهيمنة الجانب الساخر دونما إيلام ولا إضجار للمتلقي، وتجاوز الپاثوس التراجيدي، وتصوير ماهو كلي (على عكس الفلسفة و التاريخ)، وثبوت الدرامية، وتحاشي النهاية الدموية أو الفاجعة.

---

(1) انظر في ذلك تعليقا لإبراهيم حماده في سياق ترجمته لكتاب: أرسطو «فن الشعر» ص90.

إن كل هذه الحيثيات تجعل من الصعوبة بمكان الفصل التحليلي بين المقومات الكوميدية والتراجيدية، حتى في تلك الحالة التحليلية القصوى التي قد لا يرد فيها ذكر صريح للتراجيديا، ولا اعتماد مباشر لمكون من مكوناتها.

ولنا في هذا المقام أن نستخلص نتيجة نقدية ساطعة. ذلك أن الناقد المحلل يضطر هنا لكي يذعن لما هو أقوى من سلطة النوع الأدبي الخالص. فالسمة التكوينية الساخرة يرد جوهرها محملا بشحنة من الجدية، كما أن ماهو جدي لا يكاد جوهره يتخلص مما هو ساخر. بذلك ترقى «المفارقة الإنسانية» فوق سلطة النوع الأدبي الخالص، فيغدو «التداخل المفارق» واردا إلى حد بعيد في كل معالجة تحليلية لنص إغريقي تراجيدي أو كوميدي.

أين تتجلى محاكاة الأراذل في الصورة المسرحية السالفة؟.

نبدأ أولا بالقول إن الترجمة لها أهمية قصوى في التمثل الدقيق لدلالة «الأراذل»، ثم في تكييف ذلك الفهم بالنص المسرحي المدروس. وبغض النظر عن مخاطر الترجمة يحق لنا أن نتساءل: هل يحسب يوربيديس على طائفة الشخصيات الساقطة من قبيل: الميت الذي يساومه ديونوسوس كي يحتمل له حملا، والضفادع التي سيكبت ديونوسوس نقيقها بريحه، والغلام الخادم هيراكليس، وخادمة برسيفون، وخادمتي الفندق، وأياكوس الذي يضرب كلا من كسانثياس وديونوسوس لأن الأول كان قد سرق له قديما كلابا؟.

سيكون من خطل الرأي أن يحسب يوربيديس على تلك الزمرة من الشخصيات غير المتجانسة. والحقيقة أن الشخصية «الرديئة» أو «الرذيلة» بالمفهوم الأخلاقي الخالص للرداءة أو الرذالة لا تكاد تظهر ظهورا مسرحيا كاملا بحيث يستطيع الناقد المحلل أن يعلق على مشجبها المقاس الكوميدي الذي استشرفه أرسطو. ومن البين أن أسلوب بناء مسرحية «الضفادع» لايكاد يعول على شخصيات كوميدية دائمة الحضور في النص ولا على شخصيات «ثابتة» حسب اصطلاح النقد الروائي، باستثناء كسانثياس وديونوسوس اللذين ظلا حاضرين وثابتين منذ بداية المسرحية إلى خاتمتها. كل ذلك ينفي إمكانية العثور في كوميديا «الضفادع» على نفس كوميدي ممتد عبر شخصية كوميدية واحدة، وإنما هي لقطات ومواقف وسمات ساخرة مبثوثة، يعاينها القارئ في كلمات الحوار، ويصادفها بين الحين والحين دون أن تخص بها شخصية بعينها وتسند إليها إسنادا دائما، كما في مسرحية «البخيل» لموليير.

لكل ذلك لايمكن وسم شخصية يوربيديس بالرذالة على الرغم من أنها تشكل بؤرة السخرية في النص. والحق أن ديونوسوس كان قد انطلق منذ البداية وبه رغبة عارمة للبحث عن يوربيديس دون سواه من الشعراء المسرحيين [1]، كما أنه لم يكن يخفي إعجابه بين الحين والحين بشخصية يوربيديس [2]، مما يؤكد من ناحية أن هذا الشاعر المسرحي

---

(1) ص 106.

(2) ص 169-170.

مثل بيت القصيد في مسرحية «الضفادع» حتى وإن تم اختيار إسخيلوس في خاتمتها، كما يؤكد من ناحية ثانية نسبية مفهوم الرذالة الكوميدية، إن لم نقل إنه يعطيها بعدا آخر يحتاج إلى استقصاء تحليلي.

تتراجع إذن إلى الوراء الرذالة بمفهومها «الأخلاقي» الخالص وبمفهومها الشخصي «الثابت» ليظل هناك بعد وظيفي للرذالة في بناء الكوميديا، لمح إليه أرسطو تلميحا دون أن يوفيه حقه من التوضيح: فلقد عرف المعلم الأول الكوميديا بكونها «محاكاة الأراذل من الناس hommes bas ، لا في كل نقيصة، ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح. إذ الهزلي نقيصة وقبح بغير إيلام ولاضرر. فالقناع الهزلي [مثلا] قبيح مشوه ولكن بغير إيلام». [1]

سنتخيل القبح دائرة من السمات المتفاوتة الدرجات. وسيكون الهزلي (أو الساخر) من بين تلك السمات التي تشترك جميعا في القبح والنقص، على أساس ألا يصل النقص إلى حد الإيلام douleur

---

(1) فن الشعر، ص 16. إلا أننا نلح على القارئ الكريم كي يعود إلى أي من الترجمات الأوربية حتى يتمكن من التمعن أكثر في دلالات التعريف. ومن أجل تسهيل هذه المأمورية نورد في مايلي تعريف أرسطو للكوميديا كما ورد في الترجمة الفرنسية:

"La comédie est la représentation d'hommes bas: cependant elle ne couvre pas toute bassesse: le comique n'est qu'une partie du laid; en effet le comique consiste en un défaut ou une laideur qui ne causent ni douleur ni destruction; un exemple évident est le masque comique: il est laid et difforme sans exprimer la douleur".

Aristote, La poétique, Tr.R. Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil 1980, p. 19.

والتحطيم destruction. ولعل مثال القناع أن يهدينا كثيرا فيما بين متاهة الدلالات. فالقناع الهزلي قبيح ويشوه دون أن يعبر عن الألم. وبذلك يتضمن هذا التعريف القصير تكرارا للفظة «الألم» مصحوبة بمرادفها «التحطيم». لكن من أي منظور يحق لنا معاينة ذلك الألم: منظور المتفرج الذي يشاهد الكوميديا دون أن تسبب له مشاهدة الهزلي ألما، أم منظور مشاهدي القناع الكوميدي الذي يعاينونه -خارج المسرح أو داخله- فلا يسبب لهم ألما؟. إن زاوية النظر في الحالتين معا تخص المتفرج [1]، على حين نعتقد أنه من حقنا احتمال منظور آخر للألم يخص تفاعل الشخصيات الكوميدية فيما بينها، حيث إن الجوقة تسخر من يوربيديس كما في النص دون أن تجرحه (تؤلمه)، أو يزن ديونوسوس شعره فيرميه بالخفة على أساس أن «يُغضب» الشاعر دون أن «يؤلمه». والحق أن مسرحيتي «الضفادع» و«السحب» تزكيان إلى حد بعيد هذا الاحتمال مادامت السخرية في العديد من مشاهدهما تنكشف من خلال نكات نافذة ومواقف رامزة وإشارات تلميحية. إلاأن المسرحيتين معا لا تخلوان مع ذلك من كلام بذيء وهزء جارح من شأنهما أن يؤلما «الشخصية المسرحية» الأخرى النقيضة المعنية بالسخرية، أو أن يؤلما حتى المشاهد أو المستمع نفسه.

---

(1) لقد احتوت ترجمة إبراهيم حماده على زيادات توضيحية لم يقل بها أرسطو في تعريفه للكوميديا، فجعلت بذلك المضحك «لايسبب للآخرين ألما»، والقناع الكوميدي «لا يسبب ألما عندما نراه»، ووجهت بدقة دلالة التعريف نحو جهة تركها أرسطو مبهمة!!.

إن الشخصية الكوميدية وكذا مُشاهد الكوميديا مستهدفان إذن لمعاناة الألم حسب المنظورين المشار إليهما سابقا. غير أننا سنمعن في إثارة الاحتمالات فنتجاوز المنظورين المذكورين إلى «منظور نوعي» سيتمثل في التراجيديا، فنرجح حينذاك أن أرسطو قد عرف «السخرية الكوميدية غير المؤلمة» في تعارضها مع «الجدية التراجيدية المؤلمة». وفي هذه الحال لن نكون مضطرين إلى الاحتفال كثيرا بالشخص المخصوص بتلقي الألم (الحقيقة أن أرسطو ليس واضحا كل الوضوح في هذه النقطة) بحيث نخرج التعريف من بعده الأحادي إلى طرفي النقيض النوعي: الكوميديا والتراجيديا.

ومن البين أن جميع الأنواع الأدبية المعروضة في كتاب «فن الشعر» قد تم تقديمها بتعارض مع التراجيديا المفضلة لدى أرسطو على سائر الأنواع الفنية، وهو تعارض ورد بصريح العبارة في الكتاب ولدى فئة من مترجميه وشراحه [1] . غير أن مانود تأكيده من جانبنا أن أرسطو لا يعارض في واقع الأمر نوعا بنوع، وإنما كان ينزع إلى أن يختزل التعارض ويجمعه في مسألتي المكونات والسمات، بحيث يغدو الاختزال حجة تطبيقية ومقنعة بسمو التراجيديا، وإن كان ضياع القسم الخاص بالكوميديا من كتاب «فن الشعر» قد أثر سلبا في بروز تلك العملية الاختزالية التي تنبىء عنها الإشارات النادرة المتبقاة [2] .

---

(1) انظر على سبيل المثال تعليق الترجمة الفرنسية في صفحة 178.

(2) مثال على ذلك التمييز بين الكوميديا والتراجيديا انطلاقا من السمة المميزة للشخصيات: ←

هكذا تفـضي بنا المعـاييـر الأرسطيـة إلـى حـتـميـة تقـيـيم رذالة الشخصيات وسواها من الخصائص الكوميـدية تقييما يتقلص معه النوع إلى جملة من المكونات والسمات تسعف في قراءة النوع قراءة معارضة أو مقارنته بالنوع الآخر. وذاك درس نقدي لاتخفى أهميته على أحد. إلا أننا قـد نراه مع ذلك قيـدا منهجيا يملي شـروطه المسبقـة على المحلل المعاصـر ويحـد من حـريتـه ولايسمح بالـتفـاعل المنطلق بـين ذاته والكون النصي. والحق أن الملاحظات الأرسطيـة على هامش الـتراث المسـرحي الإغـريقي إنما تشكل في حد ذاتها «قـراءة» رائدة لذلك التراث، تستمد مصداقـيتها من الشروط التـاريخية والثـقافية التي أنجـزت في إطارها. كما أنهـا قراءة لاحقة على ذلك التراث حسبمـا ذكرناه في مناسبة سابقة. إلا أنها لايمكن أبدا أن تقف حجـر عثرة بالنسبـة إلى القراءات اللاحقة زمنيـا التي لها أن تستـمد مصـداقيـتها ومـشروعيـتهـا بالنظر إلى الشروط التي يمليـها كل عـصر. لكل ذلك لن نكف عـبر صـفـحات هذا الكتـاب عن التحـفظ إزاء القيود المنهجية المسبقة حتى إن كان القيد أرسطيا.

إن وزن الشاعـرين في الصورة المسـرحية التي نحن بصـددها يشكل مـبررا من بين مـبـررات عدة يسـتـعين بها أريسـتـوفان لتـحـقيق قـدر من السخرية يستـحيل قياسه سيمـتريا، أو ضبط درجته بين القهقـهة ومجرد

= «هذا الفـارق بعينه هو الذي يميـز المأسـاة من الملهاة: هذه تصـور الناس أدنياء وتلك تصـورهم أعلى من الواقع». ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص 9. وكذلك التميز بينهما على مستوى الخاتمة: «إن الشعراء يلائمون بين أعمالهم وأذواق الجمهور فيؤلفون له مايروقه. ولكن اللذة التي يجلبها هذا النمط غريبة عن المأساة وأقرب إلى الملهاة لأن الأشـخاص في الملهاة وإن كانوا في مجرى الحكاية أعداء ألداء [..]، ينتهي أمرهم بأن لا قاتل بينهم ولا مقتولا»، ص 37-38.

الابتسام. والسخرية في مسرحية «الضفادع» مقصودة قصدا من لدن الشاعر، مبثوثة في نكات ومواقف وتلميحات كما أشرنا إلى ذلك سالفا. وباعتبارنا قراءا معاصرين من حقنا أن نقلل من الأهمية العددية لتلك المواقف الساخرة، لأن الشاعر نفسه لايروم الكم العددي قدر ما يصبو إلى أن يرسخ في أعماقنا ذلك الانطباع الساخر، حتى إذا توكد من ذلك الترسيخ عمد إلى توجيه هذه السمة المهيمنة وتوابعها توجيها منفعيا إصلاحيا، اقتضته شروط تاريخية واجتماعية مخصوصة وقع أريستوفان تحت تأثيراتها وضغوطها وإن لم يستسلم لها بصفة كلية [1].

إن الوزن بالنسبة إلينا حلقة في سلسلة من الحلقات الساخرة لن نحفل كثيرا برتبتها العددية ولا بمقدار زينتها المجازية ولابدرجة سخريتها (بحكم أننا لانقرأ نصا أصليا) ؛ ولكننا نراه حافزا فنيا «ينسجم» مع حوافز فنية أخرى في مسرحية «الضفادع»، هيكلية وبلاغية وموضوعية،

---

(1) لعل تلك الضغوط قد جعلت من أريستوفان شاعرا متميزا بحكم حيرته بين النزوع الاجتماعي ومتطلبات الفن. فهو في كوميديا «السحب» على سبيل المثال لا يقطع العلاقة بين مكونات النوع الساخر والمقومات الأساسية للتعبير الدرامي في المسرح الإغريقي. فالعناصر الميثولوجية حاضرة في «السحب» ولكن بصيغ نوعية مفارقة، لأن الأساطير قد استثمرت هنا بشيء كبير من التحرر الأسلوبي، وحضور الآلهة لا يتم دون لمز أو انتقاد، والشخصيات الأسطورية المقدسة تنسخها شخصيات أخرى ساخرة تستمد أسطوريتها من وظيفتها الاجتماعية بدل الاعتماد المباشر على الخصائص التي تمليها الميثولوجيا على الشخصيات بصيغة تقريرية (فسقراط علامة كوميدية تفضح بسخرية استحواذ الفكر السوفسطائي على المجتمع، و«ستروبسياديس» يكشف عمق الرياء في التكوين الاجتماعي، و«السحب» -عنوان المسرحية- تشكل قيمة خارقة ولكنها طبيعة جدا عوض أن تكون أسطورية). كل ذلك ينم عن حيرة جمالية حقيقية لدى هذا الشاعر الكوميدي.

تلبي لدينا تطلعات ذلك الإحساس الذاتي الذي كان وراء اختيارنا هذا العمل للقراءة. والواقع أن مسرحية «الضفادع» في ترجمتها العربية لم تصل إلى مستوى إثارة ضحكنا ولا هي أقنعتنا بعدل الإله ديونوسوس؛ إلا أنها أتاحت لحدسنا الشخصي أن يستشعر متعة انسيابنا مع بلاغة الخداع الفني وانسياقنا وراء المفاجآت الساخرة والتلوينات الأسلوبية المنتقاة من لدن فنان الكوميديا أريستوفان الذي يقلب تلميحا الصفة الخلقية إلى نقيضها، ويصور المزية النفسية تصويرا مفارقا، ويجعل حركات الشخصيات المسرحية وأفكارها تتصارع فيما بينهما اعتمادا على الثراء الأسلوبي للنوع. صحيح أننا لم نعدم إحساسا تغريبيا إزاء العوالم الأسطورية للمسرحية والافتعالات الموضوعية التي ركّبها الشاعر، كما أننا قد لا نسانده في تخريجاته النقدية العديدة وتقييمه للشعر والشعراء وتعسفه في اختيار إسخيلوس؛ ومع ذلك يظل ثمة تأثير سحري للصيغ الأسلوبية المنسجمة التي تكفلت بتصوير كل تلك الحمولة الثقافية والتنسيق بين أجزائها تنسيقا كوميديا. ولعلنا لن نمل تكرار القول إن انسجام المعطيات الفنية جميعها يبقي لمسرحية «الضفادع» قوتها الجميلة المؤثرة ضمن شروط قراءتنا الحالية، حتى إن ارتبنا في حججها الموضوعية.

ترى، هل القراءة المعاصرة للكوميديا الإغريقية تعارض القراءة النوعية الأرسطية أم تتممها؟.

التشغيل القسري
للسمـــة

صاغ أحمد شوقي موضوع مسرحية «مجنون ليلى»[1] المقتبس من التراث العربي القديم صياغة تميزت بتداخل سمات نوعية متباينة المشارب، من قبيل: الخطابة /القصة /النثرية /الشعر /المسرح /الغنائية /الإنشاد/ شجاعة العربية...ونفترض أن ثمة ارتباكا فنيا قد حال دون أن يفضي ذلك التداخل إلى تشكيل منسجم قادر على توفير القدر المطلوب من المتعة الدرامية قراءة أو مشاهدة.

ولقد فسحت هيمنة الشعر، من حيث هو نظم، المجال لسلطة الأوزان والقوافي والأعاريض والاقتباسات والقيم الموضوعية وحقائق التاريخ لتتكفل بمهمات التشخيص التمثيلي، مما تعذر معه -بالنسبة إلى الناقد- استشراف الوظائف العميقة لمكونات الكتابة المسرحية. من هنا يحق التساؤل: هل يكفي حضور مكونات الحوار والشخصيات والموضوع والإرشادات المسرحية والزمن والمكان والعقدة والأوزان والقوافي لكي يقال إن تجربة إنسانية بعينها قد سُكبت في شكل مسرحي منظوم

---

(1) سنعتمد في هذا المقال على طبعة صغيرة الحجم غير موثقة (بدون تاريخ النشر ولاناشر ولامكان النشر)، تتضمن إشارة إلى المطبعة (شركة فن الطباعة -مصر) وأخرى إلى الجهة التي يطلب منها الكتاب: (المكتبة التجارية الكبرى بشارع محمد علي بمصر). ونشير إلى أننا لن نلخص وقائع المسرحية نظرا لتوفر النص في المكتبات.

ومقنع؟، أم أن الأمر يقتضي توفر «خصوصية جمالية» راجحة تبرر استعمال مثل هذا الشكل التعبيري المركب، بحيث يصبح من الحتمي تقييم أصالة هذا العمل، نقديا، بالنظر إلى التشكيل المتناسق لمجموع المكونات والسمات بدل التسليم النقدي بطغيان المكون الموضوعي مثلا، أو تغليب كفة الشعر على حساب أصول «المسرحية»؟. سيحاول هذا المقال تعميق الشق الثاني من هذا التساؤل من خلال استقصاء جوانب من تلك «الخصوصية الجمالية» المجهضة في «مجنون ليلى» نتيجة التشغيل المرتبك لسمتين من السمات النوعية المذكورة أعلاه: الغنائية والنثرية. ومن البدهي أن القول بتلك الخصوصية المجهضة لايعني هنا الإتيان برأي نقدي جديد مادام العديد من الدراسات قد انتهت إلى شيء من ذلك القبيل. وإنما يفضل لنا بعد هذا أن نعلل حالات الارتباك الناتجة عن التشغيل القسري للسمتين ونعلل ذلك تعليلا تطبيقيا في ضوء تلك الجمالية الراجحة التي لمحنا إليها في المقدمة النظرية لهذا الكتاب.

❁❁❁

كان قيس وصديقه زياد يجلسان قريبا من جبل توباد، لما توالت أمامهما مجموعة من الشخصيات والأصوات لها صلة بقيس، من قريب أو بعيد: بلهاء جارية قيس. طائفة الصغار الأولى. طائفة الصغار الثانية. ابن عوف أمير الصدقات في الحجاز. نصيب كاتب ابن عوف. الحادي الأول. الحادي الثاني. ولقد تعددت الشخصيات التي مرت أمام الرجلين (وكذا في مخيلة القارئ) وتباينت مثلما تعددت إزاءها ردود فعلهما

وتباينت. ويهمنا أن نقف عند ردود فعل قيس إزاء أنشودة الحادي الثاني لنعبُر من خلالها إلى جانب من الوتيرة الفنية التي بنى بها أحمد شوقي خصوصية مسرحيته.

ثمة تقابل فني وموضوعي مقصود بين الأنشودتين الأولى والثانية. وإذا كانت أنشودة الحادي الأول [1] مترعة بالروح الديني وجلال النبوة، فإن أنشودة الحادي الثاني [2] ازدادت اقترابا من موضوع المسرحية دون أن تلتزم الحياد تجاهه، ولذلك أتت مفعمة بالسمة الغرامية ورشاقتها، مثيرة بحدة انتباه قيس المذهول:

«[يفيق قيس ثم يلتفت مصغيا إلى الحداء]

ليلى، مناد دعا ليلى فخف له
نشوان في جنبات الصدر عربيد
ليلى، انظري البيد هل مادت بأهلها
وهل ترنم في المزمار داود
ليلى، نداء بليلى رن في أذني
سحر لعمري له في السمع ترديد
ليلى، تردد في سمعي وفي خلدي
كما تردد في الأيك الأغاريد
هل المنادون أهلوها وإخوتها
أم المنادون عشاق معاميد
إن يشركوني في ليلى فلا رجعت
جبال نجد لهم صوتا ولا البيد

---

(1) ص 41.

(2) ص 45-46.

أغـيـر ليـلاى نـادوا أم بهـا هتـفـوا
فـداء ليلى الليـالي الخـرد الغـيـد
إذا سـمـعتُ اسم ليلى ثبت من خـبلي
وثاب مـا صـرعت مني العناقـيـد
كـسـا النداءَ اسـمُهـا حـسنا وحـببـه
حـتى كـأن اسـمـهـا البـشـرى أو العيـد
ليلى، لعلي مـجنون يـخـيـل لـي
لا الحـي نـادوا عـلـى ليـلـى ولانـودوا» [1]

ينزع الحدث إلى أن يمتد إذن من خلال المناجاة بدل الامتداد عبر حدث درامي جديد. ولقد تضمن نشيد الحادي الثاني جملة من المعلومات تصب مباشرة في الحدث الرئيس:

بالله ياحادي* فتش بتوباد* فالقلب في الوادي* والعقل في الشّعب.

ومع ذلك لم تكن معلومات جديدة بالنسبة إلى القارئ الذي سبق له أن علم بموضع العشيقة في سفح جبل توباد، وأدرك انفصام قيس بين قلبه وعقله. ولعل الطريف في ذلك عدول الشاعر عن مواجهة الحدث الرئيس إلى تفريعاته، أو إذا شئنا تسخير مصطلحات أسلوبية واضحة قلنا: إن أنشودة الحادي الثاني تصبو إلى أن «تكرر» قصة قيس أو جوانب منها في صيغة «مختزلة»، ربما لكي تعطي القارئ فرصة أرحب للمزيد من تأمل وضعية الشخصيتين الأساسيتين، أو ربما لتمارس نمطا من «التشويق» المألوف وروده في الصياغات الشعرية العربية. ويحق لنا في

---

(1) ص 46-47.

جميع الحالات أن نقر بـ «العدول» خطة أسلوبية في تقديم الحدث المسرحي وتمديده.

في سياق تلك الخطة الأسلوبية تندرج مناجاة قيس لليلى أو على الأصح لاسمها. ولعل قارئ أبيات المناجاة العشرة أن ينتبه في يسر إلى تمحل الشاعر لكي ينصرف عن تمديد الحدث وتعميقه ويعدل عنه إلى العديد من ألوان الزينة البلاغية وأنماط السمات، وكأن الغاية الجمالية هنا ليست «الامتداد» وإنما «الاستطراد» و«التفريع» و«الالتفات» و«التكرار». هكذا يتكرر اسم ليلى اثنتا عشرة مرة مع تحوير بسيط في مرتين، يصبح في إحداهما جناسا تاما بين (ليلى-الليالي). وإذا كان اسم العشيقة قد تسلل إلى جميع الأبيات باستثناء الخامس والتاسع، فقد ورد في الأبيات العشرة كلها نداء مضمر أواسم أو فعل آخر له صلة وطيدة بالصوت (مناد/ نداء/ رن/ دعا/ ترنم/المزمار/ داود/أذني/السمع/ ترديد/ تردد/ سمعي/ تردد/الأيك/الأغاريد/ المنادون/ رجعت/ صوتا/ نادوا/ هتفوا/ سمعت/النداء/نودوا). كل ذلك يوكد بما لايقبل الشك رغبة الشاعر في ألا يبرح مكانه مسرحيا ويتأنى كي يستثمر ما في اسم ليلى من دوائر صوتية، حسب المألوف في العديد من النماذج الشعرية الكلاسيكية العربية. صحيح أن استحضار اسم الشخصية -دون الشخصية ذاتها- قد يكفي لتحقيق الدرامية، على أساس أن يكون الاستحضار وظيفيا، ويكون التكرار تطويرا للحدث ووطيد الصلة بالكون النصي برمته. على حين يبدو أن شوقي يستدعي اسم ليلى وفي وعيه الفني تكرار لفظي لاسم صخر في رثائه من قبل أخته الخنساء، أو تكرار

اسم كليب في رثائه من قبل المهلهل. وإذ يركب الشاعر مركب الاستعارة في جملة «هل ترنم في المزمار داود»، والكناية في جملة «مادت بأهلها»، والتمويه التشكيكي في البيت الثاني برمته، ثم يمعن في الاستفهام؛ فإنه لايكاد يتجاوز نطاق ذلك النموذج المألوف. على أننا لانود هنا المتابعة الإحصائية لمجموع أفانين البلاغة في الأبيات العشرة،[1] وإنما نروم أن نبرز تطبيقيا صدود الشاعر عن تطوير الحدث الدرامي وتعميقه، واحتفاله الشديد -بدلا من ذلك- بالزينة البلاغية المتواترة في جنس الشعر، مما سيؤكد اختلال التوازن بين ما هو شعري وما هو مسرحي في «مجنون ليلى»، وسيعد مظهرا عمليا للتشغيل المرتبك للسمات البلاغية.

على أن ثمة سمة نريد أن نتوقف عندها قليلا. ذلك أن «المناجاة» في الأبيات العشرة نراها دلالة تسترفد من معين أرحب سنسميه «الغنائية» حتى يسهل علينا النظر إليها من حيث هي سمة لها مصدر جمالي مخصوص مثلما تُعلَّق عليها وظائف أسلوبية مخصوصة. وعندما نربط بين الغنائية ومصدرها الجمالي لانقصد بتاتا أن شوقي قد متح في هذا الصدد من مذهب فني محدد القوانين أو من نظرية أدبية أو فنية واضحة الأهداف قدرما نقصد إلى القول إن شاعرنا قد صدر في مناجاته تلك عن خصائص جمالية مطردة في الموروث الشعري العربي، تمرس بها خلال معايشته الطويلة لذلك الموروث دون أن يرتقي بها إلى مستوى الوعي النظري بالسمات كما الشأن لدى أصحاب المذاهب الفنية في الغرب.

---

(1) من ذلك: الكناية في البيت الثامن، والتشبيه في البيت التاسع والترجي في البيت الأخير، مع ضمور سافر للصيغ الخبرية في الأبيات جميعها.

على أن قصور الوعي هنا لايعد قدحا. ذلك أن شوقي يعتبر من شعرائنا القلائل الذين أحسنوا تمثل الموروث، ويكفيه ذلك فخرا. غير أن شوقي قد نسي أنه بصدد كتابة عمل إبداعي ينتمي إلى جنس أدبي مركب، وأن الأسلوبية في هذه الحال تلزم المبدع بحتمية الوعي النافذ في تشغيل المكونات والسمات، وتجبره على أن يضرب في اتجاهين في وقت واحد. وهذا مالم يعه أحمد شوقي.

تلتقي غنائية الشعر العربي بغنائية الشعر الإنساني كله وإن انفردت بعلامات محلية متميزة. ونرجح أن شوقي قد حدس ضربا من أضرب ذلك اللقاء بين الغنائيتين العربية والغربية، وأنه وقف عند حد ذلك الحدس دون أن يتجاوزه إلى مرحلة تركيب السمة، أو تكييفها لمقتضيات جنسين أدبيين متباينين. يقول إبراهيم حماده: «إن الخصائص الكلاسيكية التي يكتشفها الباحثون في مسرح شوقي، ويدللون بها على تأثره الواعي بالمذهب الكلاسيكي إنما هي خصائص عامة قابلة للظهور -أو الممارسة- في أي مسرح غير كلاسيكي، وأنها توجد -بنفس القدر والرتبة- لافي مسرح شوقي وحده، وإنما تشيع على نحو مبعثر عفوي في مسرحيات أخرى مصرية معاصرة له، أو كتبت قبله أو بعده، في لغة شعرية، أو نثرية، أو فيهما معا» (1). ومن أجل ذلك ظلت نداءات قيس مجرد «مناجاة» تفتقر إلى الإمكانيات النوعية الضرورية لتجنيسها مسرحيا. إنها «مناجاة» لاتكاد تتجاوز أفق سمات الغزل العربي، من حيث جزئيتها،

---

(1) «مسرح شوقي والكلاسيكية الفرنسية» فصول م 3، ع 1: 1992، ص 168.

وانقطاعاتها، وطرافتها الذاتية، وثنائياتها البلاغية (المشبه والمشبه به/ المستعار والمستعار له/المكنى والمكنى عنه/طرفا الجناس...) كما في غزل العذريين من أمثال جميل بثينة وكثير عزة. ومن البين أن تلك السمات هي التي حققت -ولازالت تحقق- أصالة الغزل العربي من حيث هو غرض شعري ساهمت في تشكيله عوامل حضارية واجتماعية مخصوصة. [1]
لقد سبق لضون خوان طنوريو Don Juan Tenorio أن ناجى عشيقته ضونيا إينيس وغنى لها مثلما ناجى روميو جوليت وغنى لها. إلا أن «المناجاة» قد وجهت على يدي ثُرّيجا Zorrilla وشكسبير توجيها مزدوجا راعى في وقت واحد أصول جنسي الشعر والمسرح وإن بقدر من التفاوت الأسلوبي، ولذلك نسلم بوجود نمط من الوعي بالأجناس المركبة لدى المؤلفين الإسباني والإنجليزي.

لنتأمل على سبيل المثال، الصيغة المركبة التي تناول بها العاشقان روميو وجوليت «الاسم» وانطلقا يحاورانه ويعمقان به درامية المأساة ويلفان حوله أفانين من الشاعرية والأسلوب الرقيق والتصوير غير المباشر:

«جوليت : إن اسمك فقط هو عدوي أما أنت فذات مستقلة ولن

---

(1) لعله من الطريف القول إن هيجل قد حاول استخلاص بعض سمات الشعر الغنائي الشرقي بما فيها الشعر العربي، ولاحظ في هذا السياق حيرة ذلك الشعر بين الانعتاق من الذات الداخلية والنزوع نحو موضوعية خارجية لايتم الوصول إليها. ونرى أن هيجل بهذا النمط من الفكر لايخرج عن نسقه الجدلي العام. انظر كتابه: فن الشعر، ج 2، ص 276-278.

تتـأثر إذا تخليتَ عن اسم مـونتاجـيو.. ومـاهو هذا الاسـم؟.
إنه ليس يدا وليس قـدمـا.. أو ذراعا أو وجـها أو مـا سوى
ذلك من أجـزاء البدن. ألا تسـتطيع أن تتـخذ اسـما آخـرا؟.
ماقيمة الاسم؟. إن رائحة الوردة لاتتـغير إذا سميناها باسم
آخر.. وهكذا الحـال مع روميو لو لم يكن ذاك اسمـه فسوف
يظل الإنسـان الكامـل الحـبيـب إلى قلبي دون حـاجـة إلى
لقب خاص! روميو -تخل عن اسمك- وخذ بدلا منه كياني
كله!

رومـيــو : بكل سرور.. لقد أخذتك! ناديني «يـاحبيبي» فقط.. وسوف
أولد من جديد..

وإذن فلن أكون روميو بعد اليوم..

جولـيـت : من أنت؟ من الذي تَخفَّى تحت ستـار الليل فسمع أسراري
خلسة؟

رومـيــو : شخص لايعرف كـيف يقول لك اسمه. إنني أكره اسمي-
أيتـهـا القـديسـة الحـبيبـة- لأنه عـدو لك ولو كـان اسـمـا
مكتوبا.. لمزقته وانتهيت منه!

جـوليـت : رغم أن أذني لم ترتشف من حـديثك بعـد مـائة كلمـة فقـد
عرفت صوتك. ألست روميو -ابن أسرة مونتاجيو؟

روميـــو : لاهذا ولا ذاك -إذا كنت تكرهينهما»[1].

لقد تلقف روميو كلام جوليت خلسة عندما كان مختفيا في بستان أسرتها. كانت تحادث نفسها في نافذة القصر العالية ثم ورد إلى لسانها الاسم العائلي لروميو فناجته مناجاة تعارض وتوتر نضطر من خلالها إلى أن نتخيل مسرحيا الشخصية الأخرى وقد انتزع منها اسمها وغدت، تبعا لذلك كيانا جديدا. وحيث إن مثل هذه الدعوة ستظل مستحيلة على مستوى المنطق السوي، فإنها ستشكل على مستوى التخيل النوعي إمكانية من بين إمكانيات القراءة المتوترة التي لاتمضي على وتيرة تعبيرية أفقية. وإذا أضفنا إلى ذلك أن مناجاة الاسم من قِبل جوليت قد تمت في المرحلة الأولى دون أن تعلم بحضور روميو، وأن المناجاة قد انطلقت بعد ذلك في استطرادات حوارية بصيغ بلاغية وطيدة الصلة بالصورة الكلية لمأساة النص؛ أمكن التسليم بهيمنة الدراما الشاعرية على المشهد برمته.

تندرج «مناجاة» قيس لليلى في سياق الفصل الثاني من المسرحية. وقد لاحظ عمر الدسوقي أنه فصل «يغص بالاستطرادات الغنائية الطويلة، فغناء الأطفال وغناء الحداء كلها مما يقلل العمل المسرحي،

(1) شكسبير، روميو وجوليت، ترجمة محمد محمد عناني، مجلة (المسرح)، ع 16، أبريل 1965،ص 90.

ويظهر النزعة الغنائية لدى شوقي»[1]. ونرى أن الأمر يتعلق بوعي مشوش بالأصول الدرامية أكثر مما هو استطراد غنائي. ذلك أن شوقي لا يني عن محاولة تشغيل كل المكونات والسمات التي تختزنها ذاكرته الإبداعية تشغيلاً مسرحيا. وهو إذ يسخر في هذا المقام الوزن والقافية، وأشكال القصيد والنشيد والحداء، ويتعمد وحدة البيت، ويتقصد تشخيص الأصوات، ولايفرط في الحوار والإرشادات المسرحية؛ لايستطرد وإنما يمارس وعيا جنسيا مفردا مما يترتب عنه خفوت في الدرامية وغلبة أدوات الجهاز الأسلوبي للشعر العربي. فشوقي «يمسرح» ويمعن في المسرحة، إلا أن الحد الذي يبلغه في ذلك لاينِد عن سمت جنس الشعر، وهو في هذا المرام شبيه بالناقد الأدبي الذي يأبى إلا أن يرى في بعض الروايات الحالمة شعرا، بالمفهوم غير المحدد للشعر، أو أن يقرن بين القصة القصيرة والقصيدة بحيث تضطرب في مثل هذه الرؤية الأصول النوعية ويحصل وعي جمالي مشوه.

وشوقي إذ «يمسرح» فإنه يتعامل مع الدراما بصفتها سمة لا مكونا. لذا لم يكد نداء «المناجاة» تصل أصداؤه إلى كل أصقاع النص، ولا أن يقنع القارئ بوظيفة الصوت في تعميق الصراع. والحق أن موضوع «مجنون ليلى» التراثي يتضمن في حد ذاته نواة درامية حية. ويلزم أن يسجل حسن اختيار الموضوع لحساب شوقي، غير أن عدم معالجة أجزاء الموضوع الواحد متلاحمة بالمكون الدرامي قد نتج عنه تداخل غير

---

(1) المسرحية، دار الفكر العربي، ط 5، القاهرة 1970، ص 419-420.

منصهر فيما بين السمات والمكونات المسرحية والشعرية.

والحق أن شوقي لايمضي في ذلك التداخل على وتيرة واحدة، وإنما تراه يقف أحيانا على كثب من تشغيل المكون المسرحي تشغيلا يشارف الدرامية وإن لم يقع في صميمها. ولنا في مشهد الجن مثال على هذا الاقتراب. ففي الفصل الرابع من «مجنون ليلى» يبتدع شوقي ابتداعا كليا منظرا مسرحيا يجمع فيه بين شخصيات من عالم الإنس وأخرى من عالم الجن. وفي حدود ما نعلم ليس في الأخبار التي أوردها القدماء -خاصة ابن قتيبة- عن قيس بن الملوح وشعره إشارة إلى اتصاله بالجن، [1] وإنما هو اجتهاد إبداعي تفتق به خيال أحمد شوقي، واحتوى على العديد من العلامات التي قد تكون مثار جدل وتباين نقديين. ونقتبس من ذلك المنظر مشهدا يضم ما يكفي من الخصائص الأسلوبية التي نحن بصدد الكشف عن وظائف اشتغالها:

«الأموي [واضعا يده على كتف قيس]:

علام قيس فيم أنت مطرق مفكر؟

في خبري؟

قيس: أجل وما ** صدقت فيما تخبر

ليس لساني ماردا ** إن لساني بشر

---

(1) في الشعر والشعراء، تحقيق أحمد شاكر، دار المعارف، ج 2، ص 563:«ولقبه المجنون لذهاب عقله بشدة عشقه. وكان الأصمعي يقول: لم يكن مجنونا ولكن كان فيه لوثة كلوثة أبي حية».

الأمـــوي: قل وحدك الشعـــــر إذن **

قيـــــس: ** تظنني لا أقــــــــــدرا

الأمـــوي: جـرب إذن قـل أرنـــــا ** ياقـيس كـيـف تشـعــــر

قيـــــس: وما تحب؟

الأمـــوي : قرية الـــــــــــجـن وهــذا المنظــــر

أليس فــيــمــا أنت را **ء قــيسُ مــــــــا يؤثِّر؟

قيـــــس: اسمع إذن يا أمـــــوي **

الأمـــوي: ** إنـنـــــي أنتظــــــــــر

قيـــــس: وجوهٌ تُصَوَّرُ، وفضاء يُزهر، ورمال في مطارح البصر

تزخر! وقرية تموج بالجن كأنها عبقر!

الأمـوي [ضاحكا]

قه قه! تعالوا واضحكـوا! **

[تضحك جماعة من الجن] :

قـيس [في غضب] : ** قه قه.. أمني تسـخـــــــر؟

الأمـــوي: مــاهكذا ياشــاعـر الـبـيـد الـبـيـوت تُكسـرُ

جـني آخـــر: إنك لاتـنظم يـــــــا ** قــيـس ولكـن تنثـــــر!

الأمـــوي: مـالك قيس مـفحـمــا ** هذا لعمرى الحســــــــر!

لايُفحم الشاعر لكن يُفحَم الشويعر

مالك كالعود الذي ** أدبر عنه الوتر؟

ماللقوافي الآنسا ** ت منك قيس تنفر؟

كيف ترى لسانك **

قيس: ** الآن عليه حجر

أنت على مشاعري ** وشعري المسيطر

إن غبت غاب خاطري ** وإن حضرت يحضر»[1]

تقع أحداث هذا المنظر حول ديار بني ثقيف في قرية من قرى الجن، حيث كان قيس الجريح في غرامه يهيم في الفلوات. ويأبى شوقي إلا أن يجعل من شعر قيس في هذا المنظر- موضع أخذ ورد بين قيس والشياطين، خاصة الشيطان الأموي. ولقد انقسم الشياطين طائفتين، الأولى ضد قيس، أفرادها كثر (عضرفوت/ هبيد/جني/ جني آخر) والثانية مع قيس (عاصف/الأموي).

في المنظر نصيب بيّن من انطلاق خيال شوقي، حيث تسقط الحواجز بين عالمي البشر والجن. لكن مامصدر هذا التفتيق الخيالي؟. وهل القصد منه مد الحدث دراميا؟. إن شوقي -مثلما فعل مع «المناجاة»- يستمد مافي لفظة «مجنون» من طاقة خيالية منطلقة يتخذها مطية جمالية لتوطيد دور الشعر في إنجاز المسرحية وتعميق إحساسنا به من حيث إن الشعر

---

(1) مجنون ليلى، ص 93-95.

سمات تحيل على موروث إبداعي ذي خصائص فنية مائزة. من أجل ذلك مضى شوقي في هذا السبيل الذي بدأ خياليا وانتهى إلى كتابة مايشبه المقالة النقدية التي تعقد مقارنة بين جنسي الشعر والنثر. غير أننا نعتقد أن نصيب شوقي من الاجتهاد في ذلك السبيل لايجب أن يبخس مثلما ورد في تعليق لعمر الدسوقي لاحظ من خلاله أن في «مجنون ليلى» كثيرا من «المناظر التي تفسد القصة واتساقها، وتشتت ذهن النظارة عن الموضوع، وتبطئ الحركة، وتفكك عرى الوحدة الفكرية. مثال ذلك: منظر قرية الجن وما دار فيها من حوار طويل...»[1]

وعلينا في هذا المقام التمييز بين الاجتهاد الخيالي وبين المادة الفكرية التي ضُمّنت في ذلك الاجتهاد. إذ من حق شوقي أن يبتكر، ولكن على أساس ألا يستطرد إلى تلك الموضوعات التي قد تكون خارجة عن لحمة المسرحية. وإذ نسلم بأن شوقي قد أطال إلى حد ما في «الحديث النقدي» الذي يرجح كفة الشعر على النثر؛ فإنه لم يكن يبتعد كثيرا عن السياق العام لنص مسرحيته. وشوقي المسكون بالكون الشعري العربي يهتبل فرصة مشهد الشياطين ليستحضر سمات ذلك الكون، فيفاضل، وينجز كل ذلك شعرا. لكن أين نحن والمكونات المسرحية؟. ولماذا تغيب السمات الدرامية وعدم إلحامها بالسمات الشعرية؟. ولماذا المفاضلة بين الشعر والنثر عامة دونما تخصيص لأنواعهما؟. تلك استفهامات إنكارية تؤكد بما لايقبل الشك تحكم جنس الشعر في تعامل شوقي مع السمات

(1) المسرحية، ص 436.

والمكونات.

غير أن هذا التحكم لايلغي قطعا وظيفية الشياطين في المسرحية. ففي المنظر الثاني من الفصل الرابع نفسه يتضح أن شعر قيس كان العلة الرئيسة لتعلق ورد ليلى. فورد كان راوية جيدا لشعر قيس بن الملوح:

«ذهبت بشعرك منذ الشباب ** أغني القصار وأروي الطوالا

أرى بين ألفاظه ظل ليلى ** وألمح بين القوافي الخيالا

فلما رُددتَ وقيلُ القصائد والعشق بين المحبّين حالا

خرجت إلى حيها خاطبا ** ولم أدّخر دون مسعاي مالا»[1]

والحق أن وظائف الشياطين في المسرحية عديدة. ذلك أن تيه قيس في الفلوات في الفصل الرابع يبرر، إلى حد ما، لقاءه بالشياطين. وفي الفصل نفسه يتم الربط بين المنظرين شيطانيا؛ ذلك أن الشيطان الأموي سيهدي قيسا إلى حيث منزل الزوجين ليلى و ورد [2]. وفي الفصل الخامس والأخير يظهر الأموي من جديد، فجأة، بعد موت ليلى[3] ثم يختفي بعد أن يحاول استثارة همة قيس وتحفيزه على قول الشعر في عشيقته ليلى دون خوف [4] . يقول الأموي لقيس بعد موت ليلى:

أنا الذي أوحى إليك حب ليلى واقترح

---

(1) مجنون ليلى، ص 101.

(2) ص 96.

(3) ص 127.

(4) ص 129.

إلاأن قيسا ينصرف عنه ويحمله مسئولية المأساة:

اذهب فلست صالحا ** وأي شيطان صَلُح

كنت قرين السوء لي ** وكنت شر من نصح

لولاك مابحتُ بما ** خَدَّش ليلى وجرح

كأنه في عرضها ** زيت على الثوب سرح[1]

وكأننا بهذا الاتهام نغوص مع شوقي إلى أصل المأساة لنجده أصلا شعريا. فلولا الإلهام ماكان ثمة شعر، ولولا الشعر ماكان قيس يتعلق ليلى ولا كانت مأساته. والواقع أن هذا التوجيه الدلالي لايعدم نصيبه من التخييل، كما أنه يفند ادعاء من أنكر جملة وتفصيلا ابتداع شوقي في هذا المضمار[2] . إلا أن الارتباك الفني الذي يتراءى لنا في كل ذلك يتمثل في تحمس الشاعر إلى تشغيل السمات في انفصال عن شبكتها التكوينية، مع احتفاله الشديد بجنس الشعر من حيث هو غاية، ومن حيث هو الماء المقدس للرؤية الجمالية، بدل تسخير مكوناته في تساوق مع المكونات المسرحية ومقتضيات الحبكة المتماسكة. لذلك عد ظهور الأموي قبيل نهاية المسرحية عيبا من لدن النقد الأدبي الذي يحتكم إلى التوظيف المنفصل للمكونات والسمات خلال تقييمه لمسرحية «مجنون ليلى».

---

(1) ص 127 - 128.

(2) انظر المسرحية للدسوقي، ص 435.

ولذلك لم يكن للحشد البلاغي[1] تأثير ملموس على تطوير الحدث الدرامي، بحيث أضحت العلامات البديعية والمجازية تشرئب نحو الوصل مع الكون المسرحي فلا تكاد تفلح.

عندما لم تلهم الشياطين قيسا الشعر نطق نثرا. ولقد حدد الجني للشاعر موضوع الإنشاد (الذي ليس وراءه إلهام شيطاني) وطالبه أن يصف «قرية الجن وهذا المنظر»[2]. فكان الحاصل كلام مرتبك ليس شعرا (من منظور الشياطين)، باد عليه التعمد والاصطناع. يقول قيس:

«وجوه تُصوَّر، وفضاء يُزهر، ورمال في مطارح البصر تزخر! وقرية تموج بالجن كأنها عبقر!»[3].

إن صراع شوقي الحقيقي في صياغة «مجنون ليلى» لم يكن مع الشكل أو البناء أو تركيب السمات وإنما أن يفرض سلطة جنس الشعر كما هي متحكمة في مخيلته الفنية. فعلى القارئ ألا يلح كثيرا في طلب الانسجام الدرامي، بل أن يساير الشاعر بين الحين والحين في مقولاته

(1) انظر على سبيل المثال إلى تجميع نماذج من ذلك في صفحة واحدة 94:

-الجناس بين الشاعر والشويعر

- صورة تشبيهية في قوله: مالك كالعود الذي أدبر عنه الوتر

-الاستعارة: القوافي الآنسات

-صيغة التعجب: ماهكذا ياشاعر البيد

-صيغ الاستفهام: مالك... /ماللقوافي...

(2) ص 93.

(3) ص 94.

وتفريعاته واستطرادته التي تحوم حول الشعر من حيث هو جنس أدبي. ذاك هو الإشكال الجمالي الذي أرق شوقي وولج به عالم المسرحية دون أن تكون درامية ذلك العالم هي القصد الأساس.

إن دلالة الموقف المسرحي السابق قوية الصلة بمفهوم الإلهام الشعري كما كان سائدا بين عرب الجاهلية وصدر الإسلام. وبمقتضى هذا الموقف المتخاذل غدا النثر سمة دُونٍ، تحتمل المعاني الرديئة، وتحشر أشطارا مكسورة بالاختزال اللغوي، والضرورات، والقافية الموحدة بتمحلٍ. ولعمري كيف يمكن لرؤية جمالية تفاضل بين الأجناس الأدبية وتحتقر نوعا على حساب نوع آخر أن تفلح في استخلاص سمات متوازنة وتركب فيما بينها باتساق؟. صحيح أن على التحليل أن يسأل الشخصيات المسرحية وسلوكها لا أن يسأل شوقي، وأن يربط جزئيات النص وصوره بالكون المسرحي بدل فكر شوقي. لكن عندما يستعصي مثل ذلك الربط كما لاحظنا في أكثر من مناسبة، ويصعب إدراج المكونات والسمات في وشيج نصي واحد، حينذاك لايبقى على النقد التحليلي سوى استنجاد ثقافة المبدع نفسه علها تسعف على فهم بعض ظواهره الأسلوبية.

النثرية في «مجنون ليلى» سمة أدبية لاتجد من يدافع عنها. وإذا ماوفقنا في أن نهتدي إلى تعليل ولو مفتعل لاقتران مأساة قيس بجنس الشعر، فستظل النثرية مع ذلك خاصية غير مندمجة في جذور تلك المأساة ولا في تجلياتها الشعرية. والحق أن الأموي ومعه شوقي يعارضان فيما بين الشعر (النظم) وبين ذلك النثر اليتيم كما يمكن أن نتخيل وضعيته

في البادية العربية الكلاسيكية. لكن التجربة المسرحية في «مجنون ليلى» لاتقفن المعارضة مسرحيا بمثل الوضوح الذي قد نتخيل به وضعية النثر في العصر الجاهلي. لذا يؤكد ظاهر خطابي شوقي والأموي وباطنهما دلالة الإطلاق ليهبط النثر عامة بمقتضاها إلى الدرك الفني الأسفل. ولعل رؤية كهذه مستنبطة نصيا من مأساة ذات موضوع شعري لايمكنها بتاتا أن تنسجم مع شكل أدبي مركب (مسرح + شعر) يمثل فيه النثر مكونا لايمكن التنازل عن وظائفه على صعيد الإرشادات المسرحية، ومداخل الفصول وأسماء الشخصيات المتكلمة. ويمكن القول بصيغة أخرى إننا إزاء ماهية جنسية واحدة لكل أنماط النثر، سواء ذاك النمط الذي يناقض النظم في الموروث ويقابله، أو ذاك الذي قد يأتي مكونا أدبيا في مسرحية شعرية حديثة. إلا أن شوقي الذي أجاد استنباط «المكون الخيالي» لم يمض به مع ذلك إلى آخر مدى لكي يصهر به فيما بين السمات ويحول النثرية إلى خاصية ذائبة في الجسد الشعري. ويحق لنا أن نعترف بالأهمية التي يعلقها الشاعر على مساحات النثر في مسرحيته حتى إن أنحى عليه باللائمة بصريح العبارة. وفي هذا الصدد يمكن أن ندرس وظيفة التشبيه مثلا في البداية النثرية للفصل الثالث [1] حيث يحدد مكان الوقائع طبقا لمقتضيات الكتابة المسرحية، وفي الإشارة المسرحية الواصفة لليلى التي «تلتفت إلى أبيها وكأنما تحاول أن تحبس في عينها دموعا» [2] ، وفي غيرهما من المواضع التي تتأكد فيها مرة أخرى ضرورة

---

(1) ص 50.

(2) ص 75.

النظر إلى النثر في المسرحية الشعرية بصفته مكونا لايقل أهمية عن المكون العروضي، وكذا النظر إلى النثرية بصفتها سمة في حاجة ماسة إلى إدماج.

❁❁❁

تلك كانت جولتنا مع «الغنائية» و«النثرية» اللتين اعتمدناهما للوقوف على حالات من التشغيل القسري للسمة. ولقد كان من الممكن أن نطيل التحليل فنقيس على تينك السمتين سمات إضافية مستمدة من أنواع أدبية أخرى، كالخطابية والإنشاد والحكي وما إليها، لولا الخوف من التكرار. على حين نود الآن استقصاء مظهر أخير مترتب عن سوء تشغيل السمة مهما كان نوعها ومصدرها لنتيقن، في خاتمة المطاف من أن الخلل الوظيفي الجزئي يفضي لامحالة إلى الارتباك الفني العام.

يبدو أن النقاد يكادون يجمعون على خفوت درجة الدرامية في عموم مسرحية «مجنون ليلى». ولقد غدا من المألوف حسب مناقشة سالفة وردت في هذا الكتاب أن تقاس درامية عمل ما بالنظر إلى طبيعة خاتمته التي يفترض فيها أن تكون جوابا بنائيا على ما بث في مقدمة النص، وفي أثنائه ، من علامات هيكلية وجمالية، بحيث تستشعر نفسية القارئ على إثرها حالة من حالات الانسجام والتوازن أو الارتباك والتعسف. وفي مطالع «مجنون ليلى» بث اسم قيس وقصته بتدرج متباطئ ومد الحوار كذلك على إيقاع هادئ إلى غاية نهاية المسرحية، حيث اشتد تداخل العلامات، واستنفدت المهدات إمكانياتها التعبيرية، وقويت الجلبة

النفسية، وعمت الفتنة دواخل الشخصية الرئيسة، خاصة بعد موت ليلى مما وطد البناء على تصعيد مأساوي. غير أن قراءة متأملة في تفاصيل المشهد الأخير لن تعدم -على الرغم من الجلبة- تقطعات شتى تتراءى في الوتيرة الأسلوبية لذلك التصعيد، وتعد نتيجة لتشغيل قسري لسمة «الغنائية» تخصيصا. أو لنقل، على الأصح، إنها حصيلة لضمور المكون الدرامي والعمل على تعويض ضموره بما لايحصى من الإمكانيات الأسلوبية المفتقرة إلى روح الانسجام. لنمعن النظر في التجاذب الحاصل بين هبوط حدة الدرامية في المسرحية برمتها وبين محاولات تصعيدها في اللحظات الأخيرة من النص:

«[تتخاذل سيقان قيس فيتلقاه زياد ويظهر

ابن ذريح على مقربة من القبر خاشعا باكيا].

زياد: قيس، لابأس عليك ** أنا ذا بين يديك

قيس: نفس اطمئني الآن لست وحدي ** قد حضر الذي يخط لحدي

ويرشد الحي إليّ بعدي ** زياد أنت المشفق المفدّي

لم أنفرد إلا رؤيت عندي

[يتبين شبح ابن ذريح]:

زياد ماذاك من ذا ** يبكي وراء الضريح

إني أغار على القبر من غريب الجروح

زياد: لاتخش ياقيس منه ** فإنه ابن ذريح

ابن ذريح: ياليلَ، قبركِ ربوة الخلد ** نفح النعيم بهـــا ثرى نجـــد

فـي كل ناحـــيـــة أرى ملـكا ** يتـنفـــســـون تـنفـس الورد

لبسـوا الجـمـان الرطـب أجنحـة ** وتـناثروا كـتنـــاثر العقـــد

وتقـــابلوا فـــعلى تحـيــتــهم ** مـــسك الســلام وعنبـــر الرد

وكأن نجـواهــم وسبـحتهـــم ** صـوب الغمـامة أو صدى الـرعد

نفـــحـــات طيب ها هنـا وهنـــا ** مـــاللرياض بهـن من عـــهـــد

يـاقيس صـبـرا هاهنـــا ملـك ** ذبحُ الصـبــابة مشـهـد الـوجـد

أصح انتبـه واطرح بعينـــك في ** بهج السماء وحســـن ماتبدي

قيس: أين السمـاء وأين محتضر ** طلعت عليـــه الأرض باللحـد

الســهـد عـذبنـي وذي سنـــــة ** أجـد الشـفـاء بهـا من الســهـد

ولـقـد أقـــول لمن يبـــشـــرنـــي ** بالخلد مـــا أنا داخل وحـــدي

لو أن ليلـى في النعـيم مـعـــــي ** أو في الجـحـيم تسـاويا عندي

ليـلى النعـــيم وقـد ظـفـرت هـــا ** فـاليـوم نرقـد في ثـرى نجـد

إني أحـب وإن شـــقـــيت بـــه ** وطـني وأوثـره على الخـلـــد

[يسمع صوتا ضئيلا كأنما هو خارج من القبر]

الصوت: قيس

قيس: من الصـــوت ** ويحي أبي سحر [؟]

الصوت: قيس

قيس: زياد اسمع ** وأصغ يابشر

الصوت: قيس

قيس: سمعت اسمي ** يلفظه القبر

الصوت: قيس

قيس: تناديني ** من قبرها باسمي

لبيكِ يا ليلى ** بالروح والجسم

[يدخل في دور الاحتضار الأخير]:

هل أسى الموت جراحينا وهل ** قرب الدار وهل لم الشتات؟

أصوات: قيس، ليلى

قيس: رنة في أذنـــــي ** رددت قيس وليلى الفلوات

نحن في الدنيا وإن لم ترنــا ** لم تمت ليلى ولا المجنون مات» [1]

وما من شك أن تصوير الموت مسرحيا يتيح أعلى مراتب الدراما. فلقد علمتنا التراجيديات الإغريقية كيف تكون لحظة تشخيص مشهد الموت أوالألم بمثابة وسيلة أسلوبية للحسم الجمالي. ولعل شوقي قد وصلته أصداء جمالية مبهمة من خواتم أعمال إبداعية لانملك عنها تفاصيل إخبارية، بدليل توخيه أن تأتي الصفحات الأخيرة من مسرحيته مأساوية

---

(1) مجنون ليلى، ص 130-134.

حقا. ويبدو أن شوقي قد قصد إلى شيء من هذا القبيل المأساوي لحظة أن جعل الموت يشكل حدا لنهاية تسلسل الأحداث. أضف إلى ذلك المقابلة العروضية بين الإيقاع المتوسط الطول لكلام قيس وزياد وبين الإيقاع القصير النفس المتقطع لكلام قيس والأصوات المجهولة المصدر، تلك المقابلة التي يفترض فيها أن تحقق قدرا من التوتر الدرامي. ولنا أن نمضي على هذه الوتيرة التحليلية نصادف خلالها مجموعة من العلامات الأسلوبية والبلاغية والعروضية التي تؤكد «غنائية» الخاتمة وطابعها المسرحي الحزين واغتناءها الفني، وخاصة إذا اعتبرنا تدخل ابن ذريح الشعري نموذجا للقصيدة الغنائية التي تستحضر صورة الشخصية الأخرى (ليلى، قيس) من خلال إيقاع شاعري مألوف في فضاء الشعرالعربي القديم.

غير أن تساؤلات من طينة أخرى من شأنها أن توقفنا على مشارف الإنجاز المرتبك: فأية ضرورة فنية اقتضت ظهور شخصية ابن ذريح في لحظة غير منتظرة لكي «تتكلم» بشعر غنائي واصف لايكاد يحاور؟. لماذا يظل زياد ملازما قيسا في صمت ثم «ينطق» فجأة وقت ما يشاء شوقي أن ينطقه؟. وقبل هذا وذاك هل ثمة وظيفة بنائية استلزمت ظهور الشيطان الأموي ظهورا مفاجئا يلقي خلاله على المسامع خطابا «شعريا» يفتقر إلى مقدمة درامية تعليلية [1] ؟. ولِمَ لم تصوَّر الإشارة النثرية الآتية تصويرا شعريا مسرحيا: « يدخل [قيس] في دور الاحتضار الأخير»؟. صحيح أن

---

(1) ص 130- 134.

حكاية «قيس وليلى» كما ترويها كتب التراث تتضمن في نسغها المقدمات النثرية للنادرة والخبر، لكن لم تظل الأساليب السردية والوصفية لتلك الحكاية متحكمة هنا في صياغة تعابير النص الشعرية على مستويات الإبطاء والاستطراد والوصف المتأني والحركة الفاترة، على حين لاتتحكم أساليب الصياغة المسرحية الشعرية؟. ثم كيف يمكن لمخيلة القارئ أن تجمع بين مشهد شخصية مسرحية تحتضر وبين الحكمة الرزينة (الواعية) التي يفوه بها المحتضر نفسه في البيت الأخير من النص (*)؟.

إن افتراض مثل هذه الأسئلة وغيرها يتجاوز النص الختامي الذي نحن بصدد النظر فيه إلى العديد من مشاهد المسرحية التي أرادها صاحبها أن تكون غنائية بالدرجة الأولى حسب تصوره لغنائية الشعر العربي بصفة خاصة: أي ترجيح صيغ «المناجاة» و«النداء» و«الإيقاع المتباطئ» أو «المتموج» و«الاستطراد الوصفي» و«وحدة البيت» و«وحدة الغرض» واستثمار روح اللغة العربية وشجاعتها، مع عدم الاستجابة الكاملة لمتطلبات التعبير الحواري ومكيفاته. ولقد تم ذلك الترجيح على حساب الحركية والدرامية والمواجهة المباشرة للحدث وتعميق الصراع فعليا وليس كلاميا أوبالمصادفات. وإذا كان شوقي في صنيعه هذا قد سقط ضحية تصور ذي بعد واحد لغنائية الشعر العربي، فقد كان في الوقت نفسه ضحية وعي مرتبك بالسمات التي تركب أو تستشرف خارج

(*) يمكن عقد مقارنة نصية وأسلوبية بين كلام قيس الرزين وبين كلام جوليت المضطرب لحظة احتضارها.

نطاق جنسها أو نصها المتعالي. لذلك نرى أن التشغيل القسري للسمات
من لدن شوقي في نص «مجنون ليلى» لم يخدش جمالية الشعر العربي
القديم المتسق في حدود سياقاته الحضارية والثقافية والإنسانية، وإنما
حصل الارتباك نتيجة نقل تلك السمات إلى آفاق جنس المسرحية
الشعرية التي تمثل تحديا جماليا جديدا ومركبا بالنسبة إلى المبدع والناقد
معا.

إشكـــال التصوير المسرحي

طالما تساءلت عن السبب الذي يجعلني لا أنسجم كثيرا مع تمثيلية من تمثيليات ما يعرف بالمسرح الفردي، عندما أشاهدها مشخصة على الخشبة. وحينما أبحث عن العلة التي تحول بيني وبين الاندماج الكلي في العرض؛ أرجعها تارة إلى أن المعيارية المتحكمة في أذواقنا هي معيارية جماليات المسرح الجماعي، وأفسرها تارة ثانية بالطبيعة المتأصلة في الإنسان من حيث هو كائن اجتماعي، على الرغم من «الوحدة» التي يستشعرها في العديد من الأوقات والمواقف.

غير أن مشاهدة المسرحية شيء، وقراءتها مكتوبة شيء آخر. كما أن الجدل الطويل الذي أثير حول حقيقة المسرح، منذ أرسطو إلى باتريس بافيس لا يلغي في جميع الأحوال القيمة الأدبية للمسرحية المكتوبة، وهي قيمة لا ينتظر منها بالضرورة أن تنطبق على الدراما المسرحية المشخصة على الخشبة، مادام الأمر يتعلق بلحظتين جماليتين متباينتين، متفاوتتين من حيث الدرجة والنوعية، ولكل منهما شروط تلق مغايرة.

لكن على الرغم من هذا التباين يصبح من المشروع قراءة المسرحية المكتوبة من حيث هي نص أدبي، اعتمادا على منظور نقدي يستمد من المجال المسرحي القدر الذي يكفي من المقومات النوعية لتحقيق قراءة مناسبة. ودونما دخول في الفروق التفصيلية؛ نرى أن شخصية المتلقي، أو

مـخـيلتـه على الأصح، تـشكل صلة وصل بين مكونات هـذين اللونين من ألوان التعـبير، عندمـا يتفاعل مـعها تفـاعلا متـفاوتا. فالمتلقي عندمـا يقرأ، يضطر إلى أن يتـمـثل ويتصـور ويتـخـيل. وعندما يكـون المقروء نصـا ذا خصـوصيـة نوعية يفترض فيهـا أن تكون «خصـوصية مسـرحية» استنادا إلى جملة من المكونات المسرحية التي يشـير إليها النص بكلمات مكتوبة وصـريحة؛ فـإن دائرة ذلك التصـور المخصـوص لا تُستكمل إلا من خـلال تمثل القارئ لتـفاصيل الـصورة المسرحـية الغائبـة ذهنيا (أي عبـر تساؤله مثلا عن الـهيئة التي قـد يكون عليها بطل النص على الخشـبة، وعن نوع الموسـيقـى التي يشيـر إليـهـا النص بدون اسم، وهكذا دواليك مع كل مـا يلزم تمثله ذهنيا من مواصـفات الأصوات والألوان والديكور والإنارة، وما في الإرشادات المسرحـية من توضيحات، ومـا في المتن الحواري من أقوال ودلالات).

ولقـد قيل يومـا إن المسرحـية الذهنيـة إنما تكتب لكي تقـرأ لا لتمـثل، بينما أبانت التجارب المسرحية المـعاصرة خطل هذا القول. ونفترض اليوم أن نصـا من النصـوص المحسـوبة عـلى المسـرح الفـردي قـد يكون أكـثـر أشكال مسرحـيات القراءة احتـواءا على مكونات الإبداع الأدبي المكتوب وأشدها قربا من مـفهوم السرد القصصي، نظرا لإمكانـية تحول الأصوات الحوارية فـيها من تعـددية جمـاعية مـوزعة إلى تعددية «مـفردة» مجـمّعة. ولعل هذا الافـتـراض أن يفتح باب النـقد على مـصـراعيـه لمقـاربة النص المسـرحي المكتـوب من حيـث هو مجـمـوعة من الإمـكانيات التـصـويرية والتمثيلية المتحققة مسرحيا بواسطة الكلمات المدونة على الورق.

القارئ مشاركا ومبدعا.

تقتضي اللغة التشخيصية في نصوص المسرح الفردي، مساهمة يقظة ومتوترة من القارئ شبيهة، إلى حد ما، باليقظة الفطنة التي تستوجبها قراءة نصوص السيناريوهات المعدة للتصوير والروايات الشاعرية، والرواية الجديدة، والقصص التركيبية. ذلك أن وظائف اللغة التشخيصية في هذا النمط من الكتابات تتوقف على الجهد التحديدي الذي ينتظر أن يقوم به القارئ من أجل أن يتصور ذهنيا معالم الموضوع المعطى للتصور، إضافة إلى هيأته وأوضاعه والتعالقات الممكنة بين أجزائه وأقسامه. ومن البين أن مثل هذا الجهد التحديدي إنما تقتضيه الإرشادات المسرحية بدرجة أساسية، في حين يضعف عندما نكون بصدد تصور موضوعات المتن ودلالاته وألوانه البلاغية.

ولعل ندرة تمرس القراء بنصوص المسرح الفردي تضع الناقد في موقف حرج يستصعب خلاله الاهتداء إلى الوضوح المنهجي الذي قد يشفع له بالحديث عن قراءة نوعية ممكنة لمثل تلك النصوص.

أضف إلى ذلك هيمنة الوظيفة السردية، وتراجع الحوارية بصيغتها المسرحية المألوفة، ثم الوظائف الجمالية الحاسمة التي تناط بالإرشادات، مما يجعل من هذه الكتابات نمطا فريدا من أنماط التقاطع الأجناسي الذي يمكن في ضوئه تناول الجهد الذهني والتحديدي المطلوب من القارئ، تناولا إشكاليا.

ينطلق قارئ نص «الزغننة»[1] للمرحوم محمد تيمد من اللغة المكتوبة التي تقدح لديه زناد الصور الذهنية وتجعله يتخيل مستلزمات العرض المسرحي مشخصة على الخشبة أو بعضا منها، في الوقت الذي يلزمه أن يتصور ذهنيا اتجاهات الدلالات البلاغية وملامح الأعلام والتحولات البشرية والحيوانية. بذلك تنزع الوظائف التصورية لدى القارئ منزع التركيب والتشكل بواسطة قنوات التحول والمسخ والتناقض والتجريد وتعدد الأدوار، مما يستدعي قراءة متوترة، غير متراتبة تراتب النتيجة على السبب، ذات إيقاع ذهني صائت يطمح إلى أن يواكب طنين «زغننة» النص وهذيانه. إن تصور القارئ للأدوار المسرحية التي تناط بالكرسي مثلا، يقتضي جهدا ذهنيا متقطعا، تركيبيا وسالبا لنشوة القراءة المسترسلة في اتجاه وحيد. فالسارد يتحدث عن الكرسي أو يخاطبه، وعلى القارئ أن يرى فيه «ممثلا» متعدد الشخصيات ومتناقضا في وظائفه كما يستشف ذلك من الصور الآتية التي يقوم فيها الكرسي مقام الشابة والعجوز والأبناء والجدة والزوجة:

«لقد شغلتني زوجتي عن متابعة الحديث.. إنها امرأة لم تعرف الشباب قط. ولدت عجوزا وشبت عجوزا وسوف تموت عجوزا» ص (126)

«أنا لا يعجبني القمر الأحمر يا جدتي...» (ص 127)

«وداعا ياجدتي وداعا يا زوجتي» (ص 128)

«ليلة سعيدة يا أبناء جدتي وياجدتي» (ص 136)

---

(1) مجلة (الثقافة الجديدة)، السنة الثانية، العدد 8، خريف 1977، ص 122-139

وكذلك شأن حبال الركح المتخيّل، تتباين أدوارها النصية فتتباين تبعا لذلك تشخيصاتها الذهنية لدى القارئ:

«يتوجه [الممثل] إلى الخلف حيث يقوم بعملية غسل الأطراف إيماءا ثم يبدأ في الهرولة بين الحبال، وكلما مر بحبل طلب منه السماح أو حياه كشخص يعرفه» (ص 125)

«يضع وجهه بين حبلين كأنهما عمودي زنزانة» (ص 130)

وفوق كل ذلك، على القارئ أن يشخص ذهنيا حركات الإيماء وتحركات الإنارة وتغييرها، وأنماط الأصوات والموسيقى والأغاني والتسجيلات، وأن يكون في كل ذلك قارئا ديناميا، من الأجدى له أن يمعن في تخيل تفاصيل الصور وتقليبها في ذهنه كل منها على حدة، بدل أن يطارد وحدة الموضوع ويلح في استقصاء الروابط المنطقية بين صورة وصورة. كما يلزم أن يتكفل في وقت واحد بمجموع مهام القراءة التي تناط بقراء السيناريو والقصة والشعر والنص المسرحي. ومن الواضح أن هذا التنوع الأجناسي الذي يكيف قراءة «الزغننة» إنما يروم تلك الدرامية الأخرى التي ليست بديلا عن درامية العرض الممثل على الخشبة، وإن كانت لها خصوصيتها النوعية المرتبطة بفعل «القراءة» بدل «المشاهدة». من هنا كان على الناقد أن يستشرف في الأسلوب التصويري «للزغننة» تلوينا دراميا حاصلا عن تفاعل القارئ مع كتابة مخصوصة. ولعل خروج «الدرامية» من نطاق العرض المسرحي الخالص إلى سياق نص مدون متضمن قدرا من السمات المسرحية، ومتقاطع الأجناس؛ أن يرقى

بإمكانيات التصوير في هذا النص إلى رتبة الإشكال الجمالي.

«الزغننة» وإمكانيات التصوير.

يتشكل نص «الزغننة» من إرشادات مسرحية ومتن مونولوجي. وتنسحب الإمكانية التصويرية على لغة الإرشادات والمتن معا، وإن تباينت طبيعة تلك اللغة في كل منهما من حيث شكل الكتابة، والبلاغة، والإيقاع، والأفق الدلالي الذي يستثار لدى المتلقي. فحروف الإرشادات مكتوبة بالأسود الغليظ، وبنيتها توضيحية، تحديدية، تنزع منزع الحياد، شحيحة في معانيها، في حين يغتني المتن بثراء الإيحاءات، وتنوع التراكيب وانفتاحها، وتلون الأساليب والأزمنة وتشابكها. إلا أن البنيتين تتكاملان على الرغم من إمكانية أن تُقرأ كل منهما على حدة، في استقلال تام عن الأخرى. كما تتكاملان في وظيفة رسم معالم دلالة فكرية وعاطفية مبهمة، تستعصي على التشكل في عناصر موضوعية ملموسة. ف «الزغننة» نص يتميز بقدرته الخارقة على أن يعدي القارئ بالقلق والعبث، ويرمي به في شرك الغموض، ومتاهات الكوابيس والتناقض، متوسلا إلى ذلك بالقناة اللفظية المكتوبة، وبشخصية السارد الذي توكل إليه مهمة إبلاغ الدلالة بالاعتماد على ما في الطاقة القصصية الممتدة من إمكانيات تصويرية.

يجنح سارد متن «الزغننة» إلى أن يغازل الدلالة وأن يظل، لعلة ما، عند حدودها الخارجية دون أن يتجرأ على الدخول إلى قرارها. ومن هنا تستمد الأساليب التصويرية قيمتها الجمالية عبر تلك الوقفات الفكرية

المتفاوتة الطول، التي لا يكاد يبرح فيها السارد وظيفته «الواصفة» المتسائلة إلى الوظيفة «التفسيرية». إنه شخصية تستمتع بلذة وصف أعراض الفقر، بينما ينصرف عن التفسير الموضوعي لتلك الآفة. وتشترك «الزغننة» في هذا الأسلوب الإبداعي مع النصوص الوجودية الأخرى، المسرحية والقصصية، من حيث احتفالها الشديد بمشاكسة الحقيقة وترجيح الاحتمال الفكري على الجواب الحاسم. ولنا أن نتذكر في هذا الصدد مسرحيات سارتر «الفوضى والعبقرية» و «جلسة سرية» و«الأيدي القذرة» و«سجناء ألطونا» ومسرحيات كامو «العادلون» و«الحصار» و «سوء تفاهم». غير أن «الزغننة» تمعن في الاستفادة من هذا الأسلوب، فتتعمد الوصف من خلال لغة مشوشة، كثيرةالانكسارات، وتقفز من موضوع إلى موضوع دونما مراعاة للروابط المنطقية الظاهرة، وتصور الأدواء والأسقام طبقا لصيغ متحررة متوترة، فيها من العبث بمقدار ما فيها من التزام خفي بقضايا المجتمع والحياة.

ذاك حكم يصدق على أساليب المتن أكثر مما ينطبق على أساليب الإرشادات المحايدة، المقيدة بزمن المضارعة التي يكبح السارد زمام انطلاقها طبقا للسمات التي يمليها النص المسرحي المتعالي. كما أنها إرشادات غزيرة من حيث الكم، تشكل فيما بينها شبكة قابلة للقراءة في استقلال عن المتن المونولوجي كما سلف الذكر، وإن لم تكن وظيفتها الحقة تظهر في تلك القراءة المستقلة. ويمكن تعليل الكثرة العددية لإرشادات «الزغننة» تبعا لكثرة المواقف والحركات في المسرح الفردي، وطبيعته التحولية التي تقتضي من الممثل الفرد التشتت والكلام بالنيابة عن أكثر

من شخصية، وتلزمه بالتغيير السريع في المشاهد تفاديا للإملال. ومع كل هذه القيود الفنية التي تكبل وظيفة الإرشادات؛ تظل هذه أسلوبا تتميميا ومساعدا في رسم معالم الفكرة والعاطفة وإبراز تشخيصاتهما.

وتسعف التشابيه سارد «الزغننة» على الانطلاق المتحرر في مطاردة تجليات الفقر وتشخيص أوضح أعراضه المتمثلة أساسا في الجوع الذي يشتت ذات السارد ويمزقها إربا ويسلبه مزية الكلام المتزن. والتشابيه في الإرشادات المسرحية ذات تميز نوعي، وهي أقل درجة بلاغية من تشابيه المتن المونولوجي، بينما كانت الآية ستنقلب وستتخذ نهجا مغايرا في حالة تقييم تشابيه الإرشادات مشخَّصة على خشبة المسرح. ففي النص المكتوب تدعو الإرشادات القارئ إلى تمثل الهيئة أو الإنارة أو الموسيقى أو الديكور واختزالها في أقل قدر ممكن من المحددات الموضوعية، في حين تمعن تشابيه المتن في تدقيق المعنى وتخصيص العاطفة أو الفكرة بالاعتماد على السمات التكوينية المتحررة و العناصر التخييلية المنطلقة. ومن هنا ينبع الفرق بين البلاغتين. لنمعن النظر في أول تشبيه تضمنته إرشادات «الزغننة» وعكست من خلاله إحدى واجهات هذيان الممثل السارد الملسوع جوعا:

«ينطلق [الممثل] نحو الأمام في خطوات وفجأة يقفز وكأنه انقض على شيء لكن ذلك الشيء يفلت منه» (ص 122)

فكل ثقل الوظيفة التشبيهية يتركز في الناسخ «كأن» وقد قصد به أن يجعل القارئ يتخيل فعل «القفز» وقد تحول بسخرية إلى فعل

«انقضاض». وحيث إن الأمر يتعلق بفعلين متباينين، يلحمهما رابط ا ،،ه، على القارئ أن يشكل صورة ثالثة ناتجة عن الجمع بين الفعلين المتها،،٨، المتخاذلين معا، أو هي حاصل وساطة دلالية جزئية لا تخرج عن نطاق الخيبة التي تحاصر الممثل السارد أينما تحرك. وإزاء هذا النمط من الربط الذهني، لن يتمكن القارئ من أن يتوه بحرية بين طرفي المعادلة التشبيهية الجزئية على الرغم من أن الناسخ المركب من كاف التشبيه و«أن» يتضمن نحويا، إلى جانب التشبيه، معاني الشك والظن والتقريبية. كما أن القارئ سيستصعب من ناحية ثانية، تخيل وضع نهائي وقار للممثل الخائب، وإنما ستتناوب على ذهنه صور أوضاع محتملة ومتكررة تستعصي على التحديد المادي الدقيق. ولا يجب أن يذهب بنا هذا إلى الاعتقاد بأن في هذه الصيغة التشخيصية فقرا تعبيريا لا يواكب أزمات الممثل السارد، مقابل الثراء التشخيصي الذي تحققه الرؤية العينية لما يشاهده المتفرج على الخشبة. فالحيرة الذهنية التي تنتاب القارئ بين تكرار الصور التقريبية وتراكمها وإيهامها؛ تغني المكتوب المقروء بدلالات الأزمة المصوَّرة، وتضمن له متعة مخصوصة، لا تحظى بمثلها إلا الصور المسرحية المدونة على الورق. وهي على كل حال متعة لا تنتج عن وفرة الدلالات بل عن اشتغال ذهن القارئ في تمثل الصور البلاغية البسيطة لتشبيهات الإرشادات المشخِّصة جزئيا لتلك الدلالات:

«تُسمع له صيحة كأنه سقط في هوة سحيقة» (ص 128)

«يضع وجهه بين حبلين كأنهما عمودي زنزانة» (ص 130)

«يستقيم جالسا ويفرق رجليه وكأنه يلعب بأحجار» (ص 131)

«يجهش الممثل بالبكاء وكأن به غثيانا» (ص 132)

وحتى التشبيه بالكاف لا يفرغ بدوره الإرشادات من ذلك القدر البلاغي البسيط الذي يروم تشخيص الهيئة الخارجية للممثل بواسطة الكلمات، دونما إمعان عميق في رسم العاطفة النفسية:

«كلما مر [الممثل] بحبل طلب منه السماح أو حياه كشخص يعرفه» (ص 125)

وعلى الرغم من حصول «التحول» التشخيصي في هذه الصورة (من حبل إلى شخص)؛ فإن حدة الإبهام المحدود لا تختفي، وتظل الهيئة الراجحة قائمة على احتمالات تقريبية تستحضرها بحيوية الملكة التصورية لدى القارئ.

أما تشابيه المتن المسرحي فتتمتع بحرية بلاغية أكبر، وتتوسل بأدوات وصيغ شديدة التباين، تمضي بعيدا في استثارة الصور الذهنية التي تتجاوز الرجحان والتقريب إلى الإمعان في الإبهام واستشراف العناصر الكابوسية التي يقف الجوع وراءها حافزا قويا، مما يجعل منها قنوات إبلاغية، متشابكة فيما بينها تشابك الجوع الذي يهصر ذات الممثل وفكره فيفضي به إلى التذمر والهذيان والحلم. وفي هذا السياق البئيس الحالم تغدو كل الصور صالحة للتنفيس مهما أوغلت دلالاتها في الاستحالة أو التناقض أو التجريد:

«الأرض هذه الكرة التي نلتصق بها كالحشرات أما آن لها أن تلتحق

بالشمس في اصطدام يذهب بهؤلاء القوم الذين يتآمرون على سلامتها؟» (ص 125)

إن تشابيه المتن تنعتق إذن من القيود التي تكبلها في الإرشادات، وهي إذ تصبو إلى تجسيد الدلالة بأن تدعو القارئ إلى تصور ما هو مادي (الحشرات في الصورة السالفة)؛ فإنها توسع مع ذلك دائرة الإبهام الذي هو شرط محايث في كل عملية تشبيهية (أي نوع من الحشرات عليّ أن أتصوره من أجل أن أصل إلى الدلالة المقصودة؟. ما لونها؟ وحجمها؟ وشكلها...؟). غير أن ما يطلب من القارئ في هذا المقام ليس التدقيق النوعي للدلالة الجزئية المفردة أو هيئتها كما في تشابيه الإرشادات؛ وإنما التجسيد بمفهومه البلاغي المتشابك الرحب، وإلا ما كانت ثمة ضرورة فنية لإيراد محسن بلاغي محدود (كالحشرات) ضمن صورة مركبة فسيحة الدلالة. فالصورة التي يشبه فيها السارد التصاق الناس بالأرض كالحشرات، إنما تستمد مشروعيتها الجمالية من أصوات طنين الذباب الذي لا ينقطع في ذهن الممثل وحركاته الخارجية، كما لا يفتر في مشاهد النص وموضوعاته المتقطعة وهذيانه الدال. فالزغننة هي اسم صوت مصطنع نحته السارد لطنين حشرة بعينها. لذا ليس من البدعة في شيء أن يسترفد المحسن البلاغي الجزئي كينونته من الإمكانية التعبيرية التي تتساوق والدلالة الواسعة لبؤس الزغننة.

تفتقر الحشرات المضمنة في الصورة أعلاه إلى الضبط النوعي، في حين تعرب الإشارات الصريحة إلى النحلة (ص 123)، والذباب (131) والنمل (ص 135) عن نزوع لدى السارد إلى صرف الإبهام في سهمل

ترميزي، من خلال تخصيص المعمم، واستغلال ما للحشرات من صفات وخصائص نوعية من أجل الإمعان في تغميض الدلالات المواكبة للفقر وما يترتب عنه:

«ذبابة ولكنها سمينة كالنحلة تلك التي تحمي (؟) بأشواكها» (ص 123)

«إني أخافك أيتها العجوز مثلما يخاف الذباب خيوط العنكبوت» (ص 131)

«رأت [جدتي] قوس قزح عدد النمل والحصى والتراب» (ص 135)

والطنين هو أيضا زغننة الحيوانات التي تزكي زغننة الحشرات، وتسهم بدورها في توسيع صدى الكلام النفسي للسارد، وإحداث تنويعات هذيانية في صوته المنفرد. ويستفيد التصوير اللغوي في هذا الصدد من الإمكانيات الخرافية ومن الكلام على ألسنة البهائم استفادة قصوى. ولعل التفات السارد إلى كتاب «الحيوان» إنما يفصح عن طموح لتشخيص المعاناة الإنسانية المعاصرة عبر سبيكة أسلوبية تتضمن موروثا ثقافيا ديناميا:

«هذا هو الكتاب..أي كتاب؟ كتاب الحيوان، لمن؟ للجاحظ طبعا» (125).

فمصدر التناص إذن صريح، في حين يبقى الأهم من ذلك هو الحيويةالتشخيصية التي يستشرف السارد في إطارها كتاب الجاحظ، وهي حيوية تستند إلى قيمة الكتاب في حد ذاته، مثلما تستند إلى لقب

مؤلفه الذي يتحول إلى طاقة ثقافية محملة بإمكانيات تصويرية غنية فيها من الفقر، والنزوع الشعبي، والعصامية، والمعرفة، بالمقدار الذي يكفي لمواكبة معاناة السارد. لنتأمل المثالين التاليين اللذين يتصرف فيهما السارد بحرية في لقب الجاحظ ويحوله إلى زاوية نظر جديدة تجحظ، أي تشخص الواقع فتبتدع بذلك صوتا تعبيريا إضافيا:

«إيه أيها الرجل... أيها السجان: أين الكتاب الذي كان معي؟

يتبع السجان الذاهب الآتي بوجهه:

كتاب الحيوان للجاحظ.. من الجاحظ؟ إني أعذرك في ذلك فما أنت إلا قزم محشوّ في كسوة ذات سروالين وكمين تغطي رأسك قبعة الحضارة.. الجاحظ كاتب كا.. ياغبي وماجحظت عيناه إلا لتفحص كل شيء تراه» (ص 130)

وفي المثال الثاني يلبس الممثل جلد ضبع وثوبا يناسبه ويحدث نفسه:

«لقد ثقلت رأسي علي. لقد غلظ مخي وجحظت عيناي فأنا لا أنظر أمامي» (ص 136)

بذلك ينسرب الجحوظ من الموروث الخارجي إلى التعددية الصوتية للسارد، فيغدو وجها تشخيصيا آخر يساير النزوع الثقافي والاجتماعي والإنساني للزغننة. وفي سياق هذه السبيكة التصويرية المتلاحمة، تندرج وظيفة المعجم الحيواني الذي يقتبس السارد أسماءه ومفرداته من مصادر متباينة، ولا يحفل دائما بإثبات مرجعها مثلما فعل مع «حيوان» الجاحظ، وإنما يتطلع إلى تلك الوظيفة التحولية المتداولة في بنيات الخرافات

والأساطير. غير أن ورود اسم كتاب الجاحظ بصراحة وإعجاب، كان القصد منه -إضافة إلى تسريب فعل الجحوظ- تعميق ذلك التناقض الأزلي بين الممثل السارد والمرأة العجوز (=الكرسي) على مستوى البناء النصي. إذ في سياق هذه المقابلة يندرج اسم الكتاب الآخر الماجن الذي لا يقل عن «حيوان» الجاحظ حيوية وتشخيصا مضادا:

«أنا لست إنسانا لأني أحب الإنسان، لست إنسانا لأني لا أملك أرضا..وليست لي امرأة عجوز تظل معكوفة الرقبة غارقة الأفكار بين سطور ذلك الكتاب وأي كتاب.

يضحك:

رجوع الشيخ إلى صباه» (ص 132)

يتحقق التحول الحيواني في «الزغننة» عبر الشخصيات الوسيطة: الحية والضفدعة والصقر والباز والضبع والخروف والأسد (السبع) والخرتيت. والتحول في هذا النص يباين ذاك الذي سبق لأرسطو أن رصد جمالياته على مستوى العواطف الإنسانية المحدودة (من الشقاء إلى السعادة أو العكس، دون أن يتحقق لديه بالضرورة تحول على المستوى الحيواني، أو على مستوى إحساس إنساني جزئي ومحدد «= الجوع»). نقول هذا دون أن يعزب عن بالنا ذلك المعين الأسطوري المخصوص الذي استمد منه أرسطو جماليات تحولاته الدرامية المعدودة (*). في حين كان

(*) راجع في هذا الكتاب الفصل المعنون بالتعرف والتحول.

هاجس سارد «الزغننة» يرنو بصفة خاصة إلى المعين الخرافي المترع بإمكانيات التحول التي يقف وراءها حافز الجوع:

«يرفع رأسه ثانية وخيال الذبابة ما يزال قائما:

إني أتخيلها في هذا الظلام وهي تفتل وتتلوى كحية تتأهب لغرس أنيابها نافثة بذلك في جسمي أنا آآآآ.

يسقط ويصيح:

لقد لدغتني... أووه ما هذه النار التي تأكل بصري؟. إن السم يسري في جسمي. إنه بارد بارد.

يمد يده وهو ملقى على الأرض:

ردي إلي الغطاء. ردي إلي الغطاء. ردي إلي الغطاء.

يصيح:

ردي

ينهض:

إلي الغطاء

يتجه نحو الكرسي ويأخذ الغطاء ثم يلتوي فيه ثم يهذي:

زعموا أن الحية عندما يؤلمها الجوع في الصحراء تأتي لتقف ممتدة إلى السماء فيمر من فوقها الطير وقد اشتد به الحر فيحسبها فرع شجرة باردا فينزل عليه وإذ ذاك تفتح فاها وتقضمه قضما» (ص 127).

ففي حكاية الحية والطير تنجلي حقيقة التحول ونوعه، وفيها تنتهي تلك السلسلة من التحولات التي لا تني عن التوالد عن بعضها البعض. ولعل تقديم شخصية الممثل السارد وقد أنطقه الجوع هذيانا، مما يشفع له بأن يتوسل بهذا الكم الوفير من إمكانيات التشخيص المتضافرة، والمتناسلة والمتحولة عن بعضها البعض: فالذبابة تتحول بواسطة التشبيه إلى حية، بل إلى صورة تمثيلية لحية تتأهب لغرس أنيابها ثم نفث سمها. وإذ يتخيل السارد أطوار هذا التحول؛ فإنما ليدعو قارئ هذا النص -المحسوب على المسرح الفردي- لأن يتصور تفاصيل الصورة عبر أسلوب التشخيص فيتشبع القارئ بالدلالة البئيسة التي يتحايل النص على تصويرها، ويوقن بتعددية الصوت الواحد. كما أن تجسيد الصوتين بواسطة حروف مكتوبة (أأأ/أووه)، ثم تحويل السم إلى إحساس مادي يملأ البصر؛ إنما يمضيان في السبيل نفسه. وإذا أضفنا إلى كل ذلك تحول الكرسي إلى امرأة عجوز (الجدة) يحاورها السارد، تأكدنا من أن التحدي الأسلوبي الذي واجه السارد إنما كان إشكالا تصويريا بامتياز؛ أي البحث عن صيغة لغوية تنقل إيهاميا، دوال البؤس إلى رتبتي الحركية المشخّصة والتعددية الصوتية.

تعد حيلة الحية في آخر الصورة تزكية لخطاب الجوع لدى السارد، ونتيجة دالة تختفي في تلافيف الهذيان. ذلك أن الحية الأولى النافثة للسم قد تناسلت من ذبابة، بينما الحية الثانية هي امتداد طبيعي للأولى، مثلما هي تتمة سردية لها. أو لنقل إن صورة الحية الثانية إنما هي وصف مفصل «للتأهب» المجمل في وصف الحية الأولى. وفي الحالتين معا ثمة تحولات

أسلوبية تواكب النفس الإنسانية التي تتشظى، كما يفترض أن يوجد قارئ لترتيب مستويات التشخيص والربط بين فقراته ربطا ليس منطقيا بالضرورة، ثم لا يهم بعد ذلك أن نعلم أن حكاية الحية الثانية قد اقتبست من كتاب «حيوان» الجاحظ، وإن لم يصرح السارد بمرجعه، ولا ثبّت بالأسانيد صحة خبر الحية وقلل بذلك من حدة الزعم الخرافي مثلما كان صنيع الجاحظ. وإنما الأساس في القراءة أن نتفطن إلى التعويل الكبير على أسلوب التحول الذي لا يمضي مع ذلك، على وتيرة واحدة في نص «الزغننة». فبدلا من تناسل حيوان من حشرة كما في الصورة السالفة؛ تتحول لفظة «الضبع» إلى «أسد»، وهذه إلى «سبع» تحولا لا داعي لكي يستفسر القارئ عن سببيته الموضوعية:

«سآتيك في صورة أسد هذه المرة. أجل سأحل رباط الضاد وأمسح النقطة ثم أجعل من الصـــاد قوسين صغيرين ملتقيين لأتحـــول إلى سبع» (ص 137)

وهكذا دواليك مع سائر مفردات المعجم الحيواني الذي يفتن القارئ بتعدد أشكال تحولاته وتنوعها، دون أن يخرج في المحصلة الختامية، عن غايتي الحركية والتعددية المعتمدتين في تشخيص دلالة البؤس.

ومثلما استعان نص «الزغننة» في مهمته التشخيصية بالتشابيه والحشرات والحيوانات؛ فقد استنجد كذلك أسماء الأعلام وصورها الراسخة في الذاكرة الشعبية والثقافية. ولقد سبق أن عاينا تحول لقب الجاحظ إلى فعل لغوي يوهم بقدرته على تشخيص المرئيات السقيمة،

وتجسيد التفاصيل المادية للحياة الخارجية بواسطة الكلمات والصور الذهنية التي يستثيرها فعل القراءة. ولعل توسل السارد بأسماء الأعلام إنما يكمل الوظيفة التشخيصية ذاتها، وإن عبر سبل مباينة، يتخذ فيها اسم العلم أو اللقب أو الكنية رتبة في التفاصيل الخارجية التي تراها عين السارد رؤية مشتتة متشظية، أو لنقل على الأصح إنها رتبة تفصيلية تنتظر أن يراها القارئ مع السارد:

ففي سياق حديث السارد إلى الكرسي (المرأة العجوز)، يستطرد إلى بني قومه «الذين أرضاهم ذلك الشيخ المسن برفاهية عبثت بكيانهم فأمسوا كشظايا الكؤوس التي أفرغتها ليالي أبي نواس» (ص 131)

في هذا السبيل التشخيصي تستمد الكنية من الموروث الثقافي، وتوكل إليها وظيفة جزئية تتمم وظيفة التشبيه، فتتساند الوظيفتان وتنقلان القارئ إلى قلب الصورة النواسية التي ترسم جانبا من الفضاء الخارجي المرفوض من لدن السارد، رفض يكني عنه طنين الجوع الشبيه بمهماز ينفز، ويحفز على الهذيان، ويحث على إنتاج الصور، والتوسل بأسماء الأنبياء والشخصيات المقدسة (آدم/لوط/يسوع/للافاطمة الزهراء) أو الشخصيات المرتبطة بدائرة الفسق (أبو نواس/كاليغولا).

إن الاستناد إلى أسماء الأعلام لا يمضي إذن على نهج واحد، مثلما لا يعد هذا الصنيع من قبيل التراكم أو التكرار السلبيين، مادامت وظيفة كل اسم بمثابة تنويع أسلوبي داخل الدائرة التشخيصية الكبرى. فاسم العلم أو كنيته المفعمة بدلالة الفسق مثلا، لا تكرر بالضرورة الوظيفة الأسلوبية

التي سبق أن رسخها اسم علم آخر مرتبط بدوره بالفسق: فالصورة اللغوية التي ضُمّنت كنية أبي نواس ولياليه هي ضربة فرشاة ماجنة تجسد تفصيلا خارجيا من تفاصيل الواقع المرفوض من قبل الممثل السارد، في حين أن اسم الفاسق كاليغولا الوارد في صورة لغوية ثانية، يجسد بدوره تفصيلا آخر من تفاصيل الواقع المرفوض، لكن على أساس أن اسم الإمبراطور الروماني يزكي «الصورة الداخلية» للممثل السارد عوض صورة الواقع الخارجي:

«أنا لا يعجبني القمر الأحمر يا جدتي...أعرف. أنت لا تحبين القمر الأخضر الذي أحبه أنا لا لشيء إلا لأن كاليكولا أحبه وألح في طلبه ولم يطلب ذلك القمر الأحمر». (ص 127)

وفي حالة ثالثة يستمد السارد دلالة الفسق من الهامش التاريخي الذي يساق فيه اسم العلم بدل استمدادها مباشرة من الاسم نفسه، ثم يُشفَع الاستمداد بصيغة التحويل التي ينقلب بموجبها اسم علم إلى اسم علم آخر:

«يضحك بأعلى صوته:

الصدقات..صدقة لله ياقوم لوط صدقة لله ياقوم لوط.

يطوف بالحبال وهو يردد:

صدقة لله يا قوم لوط...

لقد ألم بي الجوع يا قوم يسوع...» (ص 137)

وبكل هذه السبل المتباينة وبغيرها تضحى أسماء الأعلام سمات تشخيصية، إيهامية، تترجم الهواجس الداخلية للممثل السارد، وتعكس جوانب من هذيانه، وترسم في أثناء ذلك بعضا من تفاصيل الواقع الخارجي الذي يخاصمه. وهي في نهاية المطاف فسيفسة إضافية تشارك بطاقاتها التراثية والأسلوبية في توقيع الصورة الإنسانية لدلالة الجوع.

❁❁❁

نخلص مما سبق إلى أن القراءة النصية «للزغننة» ممكنة، ولها استقلالها الذاتي، كما هي قراءة «أساسية» ضمن حدود الكلمات المكتوبة، وإن لم تكن من منظور مسرحي أرثودوكسي سوى عمل قد لا يجدي كثيرا. وعندما سئل المرحوم محمد تيمد مرة عن قلة نصوصه المسرحية المنشورة أجاب بما معناه إنه لا ينشر النص إلا بعد أن يكون قد مثل على الخشبة، وأثبت وجوده الحقيقي بالتشخيص المسرحي. وبذلك تتراجع لديه قيمة الكتابة النصية إلى الرتبة الثانية فتفسح المجال للعرض المسرحي ليتبوأ منزلة الصدارة، وتتيح للمشاهدين والنقاد إمكانية «قراءة رئيسة» من خلال المشاهدة. ومن البيّن أن هذا التصور «الحقيقي» للدراما إنما يكتسب مشروعيته في تقييم هذه الفصيلة من الإبداع الإنساني، بالاحتكام إلى مكوناته وسماته النوعية المتعالية، دون أن يستطيع ذلك التصور أن يقف بالضرورة سدا منيعا في وجه القراءة النصية التي تحتكم بدورها إلى المكونات والسمات ذاتها ولكن بأسلوبها الجمالي الخاص.

الفهـرس

يعالج هذا الكتاب جملة من القضايا البلاغية المتعلقة بالنص المسرحي المكتوب، انطلاقا من نماذج مسرحية إغريقية وعربية ومغربية. ومن أجل استشراف هذه الغاية نحت المؤلف بعض الادوات الجمالية التي قد تسعف في التحليل والنقد المسرحيين، من قبيل المكون والسمة والسمة التكوينية والصورة.

ولا يدعي هذا الكتاب أن المسرحية المعدَّة للقراءة تشكل الانجاز الفني الكامل في مضامير المسرحة أو التمثيل أو الاحتفال؛ وإنما لا يعدو الأمر أن يكون رغبة في إعادة الاعتبار للقيم البلاغية في النص المسرحي، تلك القيم التي صارت تُغيَّب في الآونة الأخيرة نتيجة انبهار النقد بالعلامة السيميولوجية أو البناء الهيكلي أو احتفائه الشديد بالعرض المسرحي.